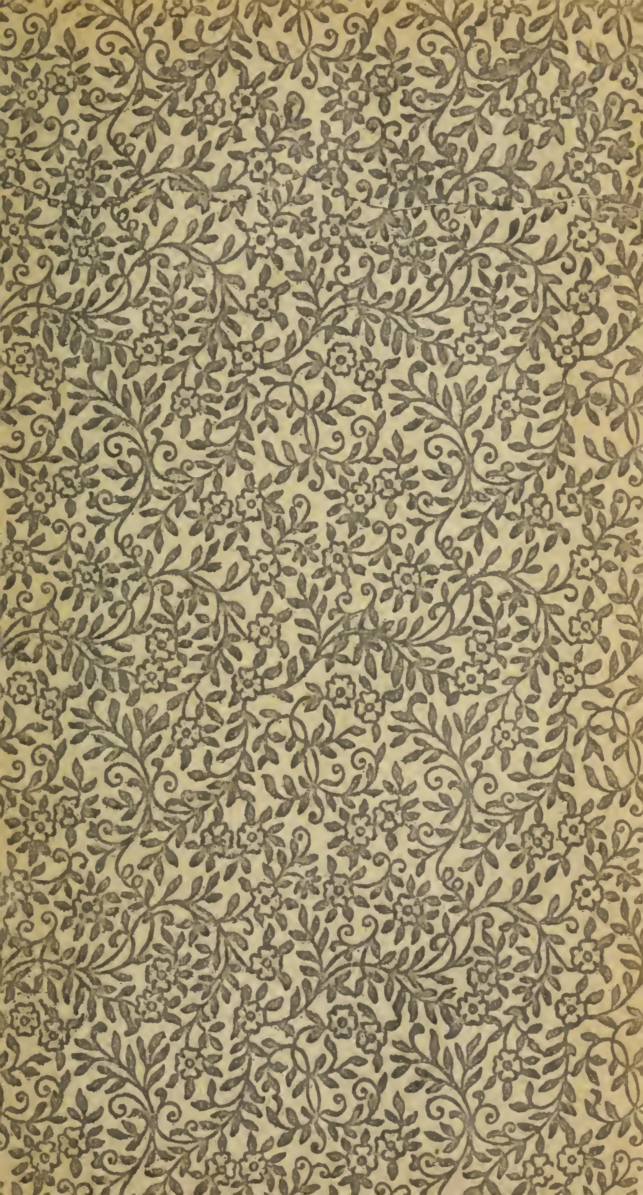




COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

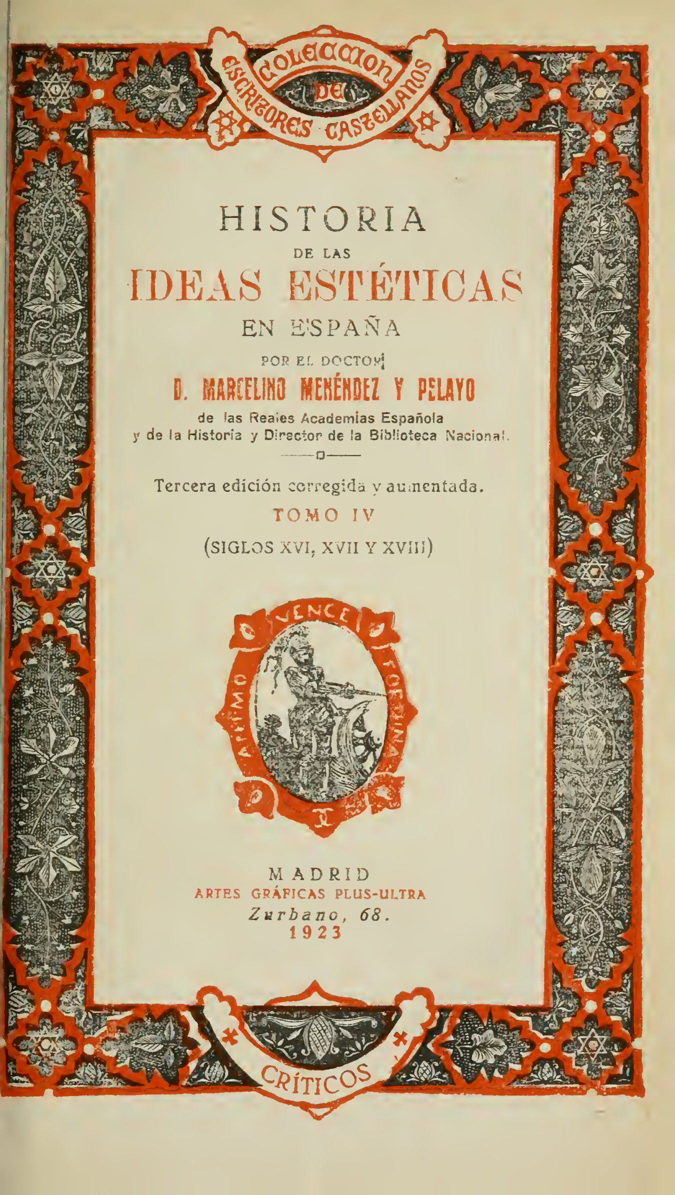

EX LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO IV



HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

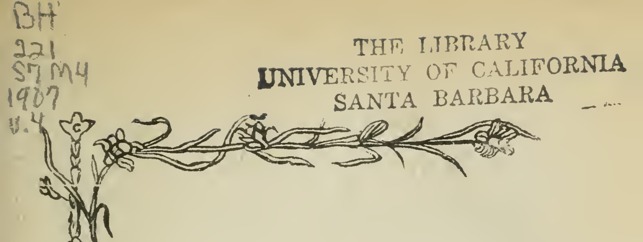
POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española
y de la Historia y Director de la Biblioteca Nacional.

Tercera edición corregida y aumentada.

TOMO IV

(SIGLOS XVI, XVII Y XVIII)

MADRID
ARTES GRÁFICAS PLUS-ULTRA
Zurbano, 68.
1923



CAPÍTULO XI

LA ESTÉTICA EN LOS PRECEPTISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—TRATADISTAS DE ARQUITECTURA: DIEGO SAGREDO: LOS TRADUCTORES DE VITRUBIO, SERLIO Y ALBERTI.—LA «VARIA CONMENSURACIÓN» DE JUAN DE ARPHE.—TRATADISTAS Y CRÍTICOS DE PINTURA: D. FELIPE DE GUEVARA, PABLO DE CÉSPEDES, BUTRÓN, CARDUCHO, PACHECO, JUSEPE MARTÍNEZ, SIGÜENZA, ETC

I. Á fines del siglo xv, un viento de renovación venido de Italia empezaba á correr por todos los ámbitos y dominios del arte español. Habían pasado los grandes días de la arquitectura ojival, que, entregada ya á artífices de segundo orden y convertida en rutina y manera, en vano intentaba prolongar su amenazado imperio. Nuevos tiempos y nuevas ideas traían nuevos modos de interpretación artística, que si para la arquitectura religiosa, y aun quizá para toda arquitectura, implicaban un verdadero retroceso, tenían, á lo menos, la ventaja de armonizarse con el sentido estético que predomi-

naba en las otras artes del dibujo, y que derramaba vivísimos fulgores en el arte literario. La Poesía, la Escultura y la Pintura iban destronando á toda prisa á aquel arte sintético y de grandes masas, que había levantado los gigantescos poemas de piedra de la Edad Media. Rota la unidad espiritual que los había inspirado, el genio individual se sobreponía al colectivo, y tanto la epopeya como la Arquitectura, artes una y otra anónimas por su esencia, cedían ante la invasión del genio lírico y pictórico, que venía á expresar, no ya el modo como un pueblo, una raza, una religión, ó, finalmente, aquella agrupación de pueblos unidos por invisibles y espirituales lazos que llamamos la cristiandad, había concebido y realizado la belleza, sino el modo como podía realizarla solitariamente cada artista, con infinita variedad de modos de sentir y expresar la Naturaleza. Las grandes catedrales, testimonio el más poderoso de lo que alcanzan el esfuerzo y la fe humanos cuando congregan sus potencias en uno, y ahogan la nota individual en la solemne y general armonía, iban quedando incompletas, como pregonando en voces mudas el entibiamiento de la fe robusta que levanta las montañas. Seguían construyéndose edificios góticos para las necesidades del culto, y otros edificios, también, civiles y profanos, unos y otros ajustados á los cánones de la construcción en la Edad Media; pero aunque algunos de ellos fuesen obras de extraordinario primor y lindeza, en todos se dejaba notar la ausencia de aquella llama divina que había resplandecido en la frente de los grandes maestros de Colonia y de Estrasburgo. Los procedimientos eran los mismos, y

quizá no inferior la habilidad técnica; pero á las nuevas fábricas faltábales un no sé qué de grandeza, impreso con caracteres mágicos en las antiguas. Como sintiendo los mismos artistas esta debilidad suya, intentaban suplirla con exagerada profusión de ornatos y con acentuar demasiado ciertos pormenores brillantes, que disimulaban bajo los oropeles de una juventud mentida las arrugas de la ya inminente senectud y decadencia.

Es condición de toda forma de arte sobrevivirse á sí misma y coexistir con la que le sucede. Por más de sesenta años siguieron levantándose en España las fábricas ojivales (más ó menos floridas) al lado de los primeros edificios del Renacimiento. Y, lejos de ser violento el choque entre los dos estilos, ni poder tirarse bien en los primeros momentos la línea divisoria, vemos que el segundo apareció tímidamente y casi á la sombra del primero, combinándose con él en diversas proporciones, de donde resultó un conjunto abigarrado, pero no falto de originalidad; un verdadero género de transición, que en Castilla llamamos *plateresco* y en Portugal *manuelino*, rico de caprichosas y menudísimas labores.

Poco á poco las bóvedas se rebajaban, el arco apuntado iba cediendo al semicircular, si bien las columnas grecorromanas aparecían más altas que lo que tolera Vitrubio, y el frontón se aguzaba hasta cerrarse en pirámide; la invasión de los nuevos elementos no era menos indudable, por mucho trabajo que á veces cueste reconocerlos: ¡tan desfigurados están! Los primores incomparables de la ejecución salvan de la tacha de falta de armonía á

esta manera licenciosa, pero elegante, que se personifica en el gran nombre de Enrique Egas. Al mismo tiempo Fr. Juan de Escobedo, educado sólo con las prácticas ojivales, se arroja nada menos que á la restauración de un monumento de la antigüedad, y casi por instinto levanta los arcos derruídos del acueducto de Segovia.

El predominio de la arquitectura romana iba creciendo por días: los elementos góticos cedían uno á uno, ó se ocultaban tímidos y vergonzosos. Los Egas, los Fernán Ruiz, los Diego de Riaño, los Cobarrubias, los Bustamante, los Juan de Badajoz, son ya arquitectos de pleno Renacimiento, en las obras de los cuales, si las medidas y proporciones antiguas no andan muy exactamente observadas, la tendencia á sujetarse á ellas no puede ser más acentuada, siquiera la regularidad que buscan yazga oprimida por la pomposa, alegre y lozanísima vegetación que campea en sus portadas, y que hace el efecto de una selva encantada del Ariosto ó de los libros de caballerías. Los accesorios ahogan el conjunto; pero son tales los detalles de menudísima escultura, tal la hermosura de los medallones, frontones y frisos, que el crítico más severo no puede menos de darse por vencido ante este arte que de tal modo busca el placer de los ojos, y lamentar de todo corazón la triste, seca y maciza regularidad que poco después vino á agostar todas estas flores, á ahuyentar de sus nidos á estos pájaros, á enmudecer estas sirenas y á interrumpir aquella perpetua fiesta que tal impresión de regocijo y bienestar produce en el ánimo no preocupado.

Pero este arte tan español, tan halagüeño y tan

gracioso llevaba en sí propio el germen de su ruina. Al vestir la desnudez de los miembros de la arquitectura romana, al sustituir la crestería de la antigua iglesia gótica con los relieves del Renacimiento, se procedía como si el ornato tuviese por sí un valor independiente de la construcción. La Escultura, que ya se levantaba pujante y transformada, encontraba en esto sus ventajas y aceleraba el instante de su emancipación; pero las nuevas glorias, más que del arquitecto, eran del lozano cincel de los Siloes, Borgoñas y Berruguetes. Las artes, que en la Edad Media fueron auxiliares de la Arquitectura y se confundieron en la grandiosa unidad del templo, se sobreponían al arte principal, la ahogaban con sus abrazos, y le quitaban robustez y virilidad á fuerza de abrumarla de galas. Bajo este aspecto, la durísima y antipática disciplina de Herrera y de los suyos vino muy á tiempo; y sometiendo el arte español á un régimen que le dejó en los huesos, dilató en más de un siglo la invasión del detestable culteranismo artístico á que dieron nombre los Borrominos y Churrigueras.

Precisamente, cuando el arte plateresco estaba en todo su risueño apogeo (en 1526), apareció el primer libro con pretensiones de teoría estética de la Arquitectura y con intento de restaurar los olvidados cánones de Vitrubio. Pero tan poderosa é irresistible era la corriente, que ni el mismo Diego de Sagredo, con estampar al frente de su obra el significativo título de *Medidas del Romano*, manifestando con esto sólo su veneración por la antigüedad latina, pudo sustraerse de la atmósfera verdaderamente embriagadora que le circundaba; y

aunque no hizo un manual de arquitectura plateresca, relajó bastante el rigor de la escuela de Vitrubio en cuanto á la ornamentación, admitiendo, si no las fantasías peninsulares, á lo menos los *grotescos* italianos.

Este libro, que está compuesto en diálogos (1) á la manera clásica, y que tiene para los españoles la curiosidad y la importancia de ser el primer libro de artes impreso en nuestro suelo (y también en Francia, donde en 1539 se tradujo) (2), debe precisamente su carácter original á los *preceptos que no deben observarse*, según la frase del intolerante Llaguno. Admite, pues, y aun recomienda Sagredo la prodigalidad de ornato, los capiteles fantásticos, las columnas abalaustradas, los medallones y candelabros. Sin embargo, él de buena fe se creía clásico, y lo era al explicar los cuatro órdenes de Vitrubio (que es, juntamente con el libro *De re ædificatoria* del florentino León Battista Alberti, el único texto que cita), y al quejarse de que por ignorancia de las medidas, «los oficiales que quieren imitar y contra-

(1) Son interlocutores de las *Medidas del Romano* Campezo, familiar de la Iglesia de Toledo, en cuya boca pone el autor su propia doctrina, y un pintor llamado Picardo, criado del Condestable en Burgos. La dedicatoria es al Arzobispo de Toledo, D. Alonso de Fonseca, de cuyo amor y protección á las artes quedan insignes y gloriosas muestras en Santiago y en Salamanca.

(2) Tampoco es posterior más que en cinco años á la primera traducción italiana de Vitrubio. La primera edición latina, sin fecha, se cree de 1486, Roma, por G. Herolt.

hacer los edificios romanos, han cometido, y cada día cometen, muchos errores de desproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios».

Sagredo era capellán de doña Juana *la Loca*, y no arquitecto de profesión, sino amador de la Arquitectura y de las buenas letras griegas y romanas. En su juventud viajó mucho por Italia, admirando las obras de Brunelleschi, de Michelozzo, de Alberti, de Masuccio y de Bramante; por donde había nacido en él cierto desdén hacia los artistas españoles, con quienes transigía en la cuestión de ornato, pero á quienes acusaba en frases duras y mordaces de mezclar lo antiguo con lo moderno, labrando columnas «que, con ayuda de cuentos y puntales, las hacen tener enhiestas, entretanto que las cargan..... É mira no tengas presuncion de mezclar romano con moderno, no quieras buscar novedades trastrocando las labores de una pieza en otra, y dando á los pies las molduras de la cabeza; ca yo conozco, y aun tú tambien, un parroquiano del arte, que en unas finestras que hizo formó en el pretil las mismas molduras que en las jambas y lintel. ¿Pues qué diré de otro que, con soberbia de saber, formó en las basas los élices de los capiteles, diciendo que allí parecen muy bien, y que los antiguos hicieran lo mismo si cayeran en ello? Hay no menos otros que ponen en los embasamentos las cornisas y dentellones de los entablamentos, las cuales molduras fueron señaladamente ordenadas para los cornijones.....»

Sólo con dos artistas de su tiempo se muestra indulgente Sagredo: el uno es Felipe de B...

goña, el otro Cristóbal de Andino. Al primero (burgalés de nacimiento, aunque borgoñón de origen) le apellida «singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria, y muy general en todas las artes, y no menos resoluto en todas las ciencias de arquitectura». Al segundo le cita entre los raros «oficiales que procuran regirse por las medidas antiguas..... Como hace tu vecino Cristobal de Andino, por donde sus obras son más resueltas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo haya visto. Si no, vélo por esa reja que labra para tu señor el Condestable, la cual tiene conocida ventaja á todas las mejores del reino. Debes comunicar su obrador, pues tan cerca le tienes, y en él hallarás las columnas que deseas ver, y sus basas, con tanto cuidado labradas, cuanto nos fué por los antiguos encomendado» (1).

---

(1) *Medidas del Romano necesarias á los oficiales que quisieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos.* (Grabado de un capitel corintio.) *Con privilegio.*

Colof. «*Imprimiose el presente tratado, intitulado Medidas del Romano, en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Remon de Petras. Acabose á dos dias del mes de Mayo de mil y quinientos y XXVI años.*»

—(Segunda ed.) *Medidas del Romano agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias á los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos. Año MDXLII* (1542).

Colof. «*Imprimiose el presente tratado..... en la muy noble y siempre leal ciudad de Lisboa, agora nuevamente acrecentadas muchas cosas que de antes no tenian, muy*

Cabia, sin embargo, mucha más exactitud en la exposición de los preceptos de Vitrubio que la que

---

necesarias. Imprimido por Luis Rodriguez, librero del Rey noso senhor. Acabosse á quince dias del mes de Junio de mil quinientos cuarenta y dos años.» (Esta edición lleva añadido un breve tratado de la medida de los pedestales, del modo de formarlos en cada orden, de los entablamentos en perfil, y de la distancia que deben tener entre sí las columnas. Llaguno no cree que estas adiciones sean de Sagredo, porque desdicen del tono fácil y animado que tiene lo restante del diálogo).

—(Tercera ed.) Otra de Lisboa, por Luis Rodríguez, en el mismo año, con sola diferencia del mes. «Acabósse á quince días del mes de Enero de mil é quinientos y cuarenta y dos.» Es posible que sean ejemplares remozados de la anterior.

—(Cuarta ed.) Toledo, por Juan de Ayala, 1549. La tenía Llaguno.

—(Quinta ed.) *Medidas del Romano | ó Vitrubio nuevamente impressas y añadidas muchas piezas é figuras muy necessarias á los officiales.....* (Ut supra.)

Colof. «*Fué impresso..... en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Juan de Ayala. Año de MDLXIIII.* (Portada de negro y rojo; láminas en madera. No tiene foliatura. 43 hojas. Gótico.)

No es imposible que haya ediciones posteriores, porque este libro se convirtió en cartilla de nuestros arquitectos.

Existe la siguiente traducción, que algunos creen el más antiguo libro de arquitectura impreso en Francia:

—*Raison d'architecture antique, extraite de Victruve, et aultres anciens architecteurs, nouvellement traduit d'espaignol en françoys, à l'utilité de ceulx qui se delectent en édifices. Imprimé par Simon de Colines, demourant à Paris en la grand rue St. Marcel, à l'enseigne des quatre Evan-*

alcanzó á darles Diego de Sagredo, guiado por malos textos y por las interpretaciones infieles de los italianos, mucho más que por la inspección personal de los monumentos antiguos, aunque él fué uno de los primeros, si no el primero, en llamar la atención de nuestros doctos sobre la importancia y valor artístico de las ruinas y memorias del pueblo-rey que en España quedaban. «Mucha parte de esto que habemos dicho podrías ver si quisieses en edificios antiguos que se hallan en algunos pueblos de España, y particularmente en Mérida, donde los romanos edificaron con mucha diligencia edificios muy maravillosos, que después fueron por los godos destruídos.»

De Sagredo (1526) á Villalpando (1561), la arquitectura llamada grecorromana había tenido notable desarrollo, y el estilo plateresco comenzaba á caer en descrédito entre los rígidos admiradores de las fábricas de Paladio y de Bramante. Alonso de Cobarrubias y Diego de Siloe, guiados por la consideración de las muestras, dibujos, medidas, trazas y modelos que á toda hora venían de Italia, abandonaban los principios de la escuela de Simón de Colonia; y aunque nunca pudieron olvidar del todo la *obra moderna*, que dice Juan de Arphe, es lo cierto

---

gelistes, 1542. Existe una edición anterior de 1539, citada en el catálogo Techner de 1855, y otras posteriores de 1550, 1555 y 1608.

Vid. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España..... ilustradas y acrecentadas.....* por Ceán Bermúdez..... *Madrid, imp. Real, año de* 1829, tomo I, páginas 175 á 180.

que en sus obras de Salamanca, Toledo y Granada, y sobre todo en el alcázar toledano y en la iglesia mayor de la antigua corte de los naseritas, lo que Arphe llama *mezcla* se deja sentir muy poco; si bien á los clásicos intransigentes como el P. Sigüenza todavía les pareció que «no habían acabado estos maestros de aquel tiempo de entender en qué consiste el primor de la buena y perfecta arquitectura», por más que «fuesen abriendo los ojos á mejores trazas, dando en rostro á los españoles las que les habían dejado godos y moros y otras naciones bárbaras, que arruinaron, por decirlo así, con sus avenidas todas las buenas artes, y en España las ahogaron casi de todo punto por más de mil años». Más amigo de follajes y figuras se mostró Siloe en la capilla mayor de San Jerónimo, enterramiento del Gran Capitán; y de aquí que el P. Sigüenza, con su hermosa intolerancia de hombre de escuela á la italiana, le acuse de haber *mal graduado y corrompido* el orden corintio, que quiso imitar. Todavía, y por excepción, duraba la resistencia del género gótico en algunas partes de Castilla, y quizá la catedral de Segovia, terminada después de 1560 por Rodrigo Gil de Hontañón, sea el último monumento notable de ella. Pero tales esfuerzos anacrónicos semejaban los estertores de la agonía. La arquitectura medioeval había muerto, y el mismo Gil de Hontañón daba testimonio de su derrota levantando en el Colegio mayor de Alcalá una imperfecta fachada grecorromana, al mismo tiempo que Machuca, como en reto infeliz á los primores de la ornamentación arábiga, edificaba enfrente de la Alhambra el palacio de Carlos V, fábrica en todas partes estimable por

lo severa y robusta, y sólo digna de execración en el sitio en que se halla, el menos á propósito del mundo para columnas dóricas y jónicas, cuya sola presencia parece un desacato á la frontera y encantada estancia de oro y azul que las hadas levantaron para los emires granadíes. Justicia y no más sería aplicar á Carlos V la reprensión que él, con mucho menos fundamento, dirigió á los canónigos de Córdoba, precisamente cuando con la fabricación del templo cristiano salvaban de inminente ruina los restos del bosque de columnas árabes: «Hicisteis lo que en todas partes hay, y dejasteis perder lo que era único en el mundo.»

Por estos tiempos floreció un arquitecto, Alonso de Valdelvira, pariente sin duda de Andrés y de Pedro del mismo apellido, de quienes perseveran insignes obras en Úbeda y Baeza; autor de un breve tratado *de todo género de bóvedas regulares é irregulares*, el cual, en 1661, plagió con insolente descaro Juan de Torija. Vaya esto sobre la fe de Fr. Lorenzo de San Nicolás, que es quien lo relata. Pero sea cual fuere la habilidad que alcanzó Valdelvira en la *estereotomía*, principal objeto de sus estudios, su nombre se oscurece ante el del médico y humanista guadalaxareño Luis de Lucena (grande amigo de Juan Ginés de Sepúlveda), el cual, si no publicó comentarios á Vitrubio, dió mucha luz á Guillermo Philandro para los suyos, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo. Lucena, sabio de los más ilustres, aunque de los más olvidados, de nuestro Renacimiento, formó parte de la célebre Academia de arquitectura y arqueología romana que

se congregaba en la alma ciudad en las casas del arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, Vignola, el cardenal Bernardino Maffei, á quien llamó Paulo Manuzio *hombre divino*, y el que luego fué papa con el nombre de Marcelo II (Marcello Cervino). El principal objeto de esta academia de cultivadores fervorosos de la antigüedad era la interpretación de los libros de Vitrubio, que ofrecían entonces muy graves dificultades por lo corrompido de los códices (en que hasta se advierten hojas traspuestas de su lugar), por lo técnico de la materia, por la forma extraña y fatigosa de la exposición en que ya se inicia la decadencia literaria dentro del mismo siglo de Augusto, y mayormente por la ausencia de todo otro tratado antiguo referente á la misma materia, y que pueda suplir los vacíos y obscuridades de éste, nacidos muchas veces de la torpeza con que Vitrubio interpretaba los textos de los arquitectos griegos. Si hoy todavía no se han entendido los comentadores sobre el verdadero valor del *módulo* ó unidad de medida que Vitrubio adopta para el templo antiguo, poniéndole algunos en el diámetro de la columna á media altura del fuste, y los otros en el diámetro de la base del fuste de la columna, ¡cuánta no había de ser la confusión en el siglo XVI, en que estas cosas del arte antiguo se conocían más bien por instinto, por adivinación y por amor, que por ciencia y observación (1)!

---

(1) Filandro dice de Luis de Lucena: «*Quod autem ad Architam et Eratosthenem, quorum hic meminit Vitruvius, attinet..... Ludovicus Lucenius, quem non semel in hoc opere nominavi, quod ejus judicium, quo sum Romæ fa-*

Antes de Miguel de Urrea, ningún español se había atrevido á poner á Vitrubio en lengua vulgar; pero el libro italiano de Sebastián Serlio, uno de sus expositores, corría desde 1563 magistralmente traducido, aunque sólo en parte, por el insigne arquitecto palentino Francisco de Villalpando, autor de la valiente y sobria escalera del alcázar de Toledo, exenta ya de toda mezcla semigótica. Esta traducción, que Villalpando presentó manuscrita á Felipe II cuando aún era infante, muchos años antes de imprimirla con estampas traídas de Italia, abarca sólo los libros tercero y cuarto (1), que con-

---

miliariter usus magnopere mihi placuit, et unum ex omnibus meorum scriptorum censorem elegi, me auctore explicuit.» Pasaje citado por Ceán Bermúdez en las adiciones á Llaguno, tomo II, páginas 195 y 196.

(1) *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñés, en los cuales se trata de la manera cómo se pueden adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Traducidos del toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando, arquitecto. Dirigidos al muy alto y muy poderoso Señor D. Felipe, Rey de España, nuestro Señor.* | *Con licencia, en Toledo*, 1565. *En casa de Joan de Ayala.*

El libro cuarto tiene portada distinta :

«*Libro quarto de architectura de Sebastian Serlio Boloñés. En el qual se tratan las cinco maneras de cómo se pueden adornar los edificios, que son Toscano, Dórico, Jónico y Corintio y compuesto, con los exemplos de las antigüedades, las quales por la mayor parte se conforman con la doctrina de Vitrubio. Traduzido de toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando,*» &. Folio, con láminas en madera.

tienen la descripción de los edificios antiguos medidos y diseñados por Serlio: enseñanza de ejemplos más eficaz que la de los preceptos, puesto que entraba por los ojos. Villalpando, mucho más clásico que Sagredo, manifiesta sin ambages su propósito de «imitar á los antiguos y seguir en todo su doctrina», y enriquece la lengua castellana con un gran caudal de voces técnicas, sin tomarse el trabajo de alterar su forma latina ó italiana.

Pero á Villalpando, como á Luis y Gaspar de Vega, y al mismo Bartolomé de Bustamante y á la mayor parte de nuestros arquitectos clásicos anteriores á Juan Bautista de Toledo, faltóles la escuela viva de Italia y la inspección ocular de los monumentos antiguos. Por eso el ideal del arquitecto grecorromano, tal como aquella edad le comprendía, sólo se realizó en Toledo (á quien el P. Sigüenza, con hipérbole no discutible, juzgó digno de entrar en competencia con Bramante), y todavía con más sequedad y dureza, y con una sencillez más desnuda, en el montañés Juan de Herrera, que, favorecido por la natural tendencia grave y tétrica del genio de Felipe II, impuso despóticamente su gusto y su dirección pura, austera y decorosa, pero abrumadora y helada, á todos los maestros de obras y aparejadores españoles (porque arquitectos dejó de haberlos muy pronto). Y cuando á mediados del siglo XVII quisieron romper aquel pesado cinto de piedra y de cal que no decía nada á la razón ni á los sentidos, y restituir á la fantasía algunos de sus derechos enteramente anulados, por lo que ya, más que arte bella, era un oficio de cantería, sólo supieron encontrar la originalidad en las mayores de-

pravaciones del mal gusto, que es cosa tristísima cuando no le acompaña el genio inventivo. Pero si las obras de Herrera (á quien conviene separar cuidadosamente de sus discípulos, empezando por Francisco de Mora) muy rara vez aparecen iluminadas por el suave fulgor de la belleza; si la inflexibilidad de las líneas rectas, y la pobreza dórica, y la afectada desnudez de ornamentos, engendran en el ánimo del contemplador más fatiga que deleite, nadie puede negar al conjunto de aquellas robustas masas de piedra berroqueña, tan sólida y tan glacialmente sentadas como desafiando á los siglos, cierta serenidad intelectual, especulativa y geométrica que, sin ser la belleza de la creación artística, es una de las manifestaciones de la grandeza humana. Toda mi pasión de provincia y de raza no pueden llevarme hasta poner á Herrera en el número de los grandes artífices por quienes la eterna idea armónica ha querido dar breve muestra de su poder á los mortales; pero si el haber levantado una de las más enormes masas de piedra que en el mundo existen no es mérito propiamente estético; si la gracia le falta siempre, y la elegancia, cuando la tiene, es aquella elegancia que, según los matemáticos, cabe hasta en el despejar de una incógnita ó en la combinación de los datos de un problema, en cambio la grandeza y audacia de las trazas, la majestad de las proporciones, la consonancia íntima de la obra con el espíritu del monarca que la pagaba y de la sociedad, medio ascética, medio romana (y por una y otra causa más áspera que graciosa), en medio de la cual iba á levantarse el edificio, se imponen al ánimo, y le sobrecogen y fuerzan á respetuoso si-

lencio, como toda obra que lleva impreso el sello de una voluntad viril, dominadora de las resistencias materiales.

Para resolver en el siglo XVI tales problemas de construcción y de corte de piedras necesitaba Herrera ser, como lo fué en efecto, el matemático español más notable de su tiempo, aspecto bajo el cual ha sido poco estudiado, y merece, á mi ver, mucha loa absoluta, y mucha más relativa. Así como recorriendo con la vista sus magnánimas construcciones, nos parece que los montes de piedra se animan para formar colosal esfinge, armada con el compás y la escuadra, así la biografía de Herrera, tal como se deduce de los muchos documentos que de él tenemos, no nos hace acordar de las vidas de los artistas italianos que trazaron Vasari ó Milizia, sino que por lo regular y ordenada, por lo ceremoniosa y cauta, y, digámoslo claro, por la aridez extraordinaria del carácter, exento de toda poesía, es verdadera vida de hombre de cartabón y plomada.

Quedan varios escritos de Herrera, todos de breve extensión, relativos, ora al arte que profesaba, ora á la Academia y escuela de Matemáticas que llegó á establecer en Madrid, de concierto con Juan Bautista Lavanha, ora á los instrumentos que inventó para longitudes, latitudes y meridianos, ora al arte de los relojes, en que fué muy experto. Con la eficaz protección de Felipe II, y el auxilio científico de Firrufino, Cedillo, Juan Ángel, D. Ginés de Rocamora y otros, intentó atajar la decadencia de los estudios matemáticos; pero ya fuese por culpa del genio nacional, menos inclinado á estas disciplinas que á otras, ya por el atraso común de las nociones

científicas en el siglo XVI, y por la ligereza con que se trataban las matemáticas puras sacrificándolas siempre á las *aplicaciones* de cosmografía, fortificación, hidráulica, etc., el resultado para las ciencias de la cantidad, y aun para la misma teoría matemática de la Arquitectura, fué bien pequeño. Pedro Ambrosio de Ondériz, uno de los ayudantes de Herrera, tradujo y publicó en 1585 la *Perspectiva* y *Especularia*, malamente atribuídas á Euclides (1).

Espíritu vigoroso y sintético, complacíase Herrera en altas especulaciones, no de estética, sino de filosofía matemática, invadiendo á veces el terreno de la Metafísica. Fué ardiente partidario del *Arte Magna* de Raimundo Lulio, de la cual hizo muy original aplicación en su *Discurso sobre la figura cúbica*, descubierto y copiado por Jovellanos en Mallorca, y conservado hoy en mi biblioteca (2). En

(1) *La Perspectiva y Especularia de Euclides. Traduzidas en vulgar Castellano..... Por Pedro Ambrosio Onderiz. Madrid, Viuda de Alonso Gomez*, 1585. 4.°, con láminas en madera.

(2) La copia que poseo, muy limpia y esmerada, así en el texto como en las figuras matemáticas, es la misma que Jovellanos mandó sacar para Ceán Bermúdez (Palma, 1806), y de que éste da cuenta en sus adiciones á Llaguno tomo II, pág. 365). Su título, *Discurso del Sr. Juan de Herrera, Aponsentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica.* Va acompañado de una disertación de Jovellanos sobre las vicisitudes del sistema luliano. Esta disertación se ha impreso ya en el tomo II de las *Obras de Jovellanos*, edición de Rivadeneyra.

El códice que tuvo á la vista Jovellanos pertenecía al

este peregrino tratado, Juan de Herrera, con evidente originalidad en los pormenores, intenta simplificar y hacer accesibles las combinaciones de la lógica luliana valiéndose de una sola figura, el cubo, que considera «como raiz y fundamento de la dicha arte lulliana, y aun de todas las artes naturales subalternadas á ella; porque así como esta figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en naturaleza con igualdad, así en todas las cosas que tienen sér y de que podemos tratar, debemos considerar la plenitud de su sér y de su obra». Declaradas las propiedades del cubo, primero en la cantidad continua, y luego en la discreta, intenta probar Herrera que «en todas las cosas está la figura cúbica, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y que está otrosí en cada uno de los nueve

---

monasterio de Santa María la Real, de la Orden del Císter cerca de Palma. Hoy se ignora su paradero.

Ceán Bermúdez refiere haber visto en poder del capitán de ingenieros D. Josef de Hermosilla un ejemplar del *Vitrubio* de Philandro, edición de 1582, con nota de haber pertenecido á Juanelo Turriano, y con algunos dibujos y acotaciones marginales de Herrera.

De éste hay un librillo de la más peregrina rareza.

—*Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Sacado á luz por Ivan de Herrera, Architecto General de su Majestad y Aposentador de su Real Palacio. Con Privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Gomez, impresor del Rey nuestro señor, año de* 1589. 8.º, 32 hs., incluso la portada y la fe de erratas. Las láminas de las *trazas*, que eran el natural complemento de la obra, no parece que llegaron á publicarse.

principios absolutos y relativos de Raimundo, y *en otros cualesquier principios que fuera destos se pudieren dar.....*, y bien entendido y penetrado el cubo, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el arte lulliana, tan amada de unos y aborrecida de otros porque la ignoran». Sea cualquiera el juicio que se forme de la cábala matemática, que es accesoria en esta especulación, hay un pasaje de este desconocido tratado en que es imposible negar el valor y la alteza de la especulación metafísica, y dejar de conceder al insigne arquitecto montañés lugar muy aventajado entre los filósofos armónicos de nuestro siglo XVI, cuando le vemos afirmar, con tan inquebrantable firmeza de ontologista, que «son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, porque sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna, y á éstos, como á fuentes universales, se reducen todos los demás que puede hallar el humano entendimiento, porque en éstos están implícitos y ansí todos se han de reducir y aplicar á éstos». Verdadera profesión de realismo metafísico bastante para demostrarnos que Juan de Herrera había penetrado quizá, más que ningún otro luliano, en las entrañas de la filosofía del Beato Ramón, sorprendiendo el principio universal que la informa y da valor, y prescindiendo de las combinaciones dialécticas ó sustituyéndolas por otras. Lo que más le enamoraba en la doctrina de Lull, como á todo entendimiento elevado y generoso, era la tendencia armónica, lo que él llama «la armonía de los socorros y comunicaciones de unas naturalezas con las otras y unos principios con otros». «Sabe cualquier entendimiento (añade) que *nunca*

halla reposo hasta que topa con la armonia y orden sin falta ni sobra, en la cual armonia reposa porque halló allí la verdad que buscaba con gran ansia.» Pero tiempo vendrá en que demos á conocer íntegra esta joya luliana, en la cual ya el claro instinto de Jovellanos, en medio de la filosofía *subjetiva* y empírica de su tiempo, la menos acomodada del mundo para apreciar este género de especulaciones, encontraba centellas de profunda y sublime Metafísica.

El poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera á todos los estudios científicos que tienen relación con la teoría de la Arquitectura se manifestó con la traducción casi simultánea de tres libros clásicos de la escuela grecorromana, el *Vitrubio*, el *León Alberti* y el *Vignola.* En el segundo intervino como censor, y en el tercero aconsejando y dirigiendo al intérprete. El mérito de estas traducciones, estimables por su rareza, es muy desigual. El *Vitrubio* de Miguel de Urrea (hoy desterrado por el de Ortiz y Sanz, que tampoco es perfecto, ni mucho menos) es más obscuro é ininteligible que el original, con ser éste uno de los libros más obscuros y escabrosos de la literatura latina. Urrea tradujo gramaticalmente, las más veces sin preocuparse del sentido. Pero con ser tanta su incorrección y desaliño, todavía parece prodigiosa su labor si se la confronta con los diez libros *De re ædificatoria* de León Battista Alberti, traducidos no sé si del latín ó de la versión italiana, pero desfigurados y calumniados bárbaramente por el alarife de Madrid Francisco Lozano. La cartilla de Vignola, arreglada menos mal por el pintor toscano Patricio Caxés ó

Caxesi, y adicionada por él con trece dibujos de portadas romanas, alcanzó mucho éxito por la forma elemental y ligera en que expone el tecnicismo de los cinco órdenes, y siguió reimprimiéndose como *vade mècum* socorrido de los albañiles y canteros hasta fines del siglo pasado. Á estas traducciones hay que añadir, aunque es algo posterior, la del primer libro de Andrea Palladio, dedicado en 1625 al Conde-Duque de Olivares por el arquitecto valisoletano Francisco de Praves, que además dejó inéditos los otros tres libros de Palladio, y todo el Vitrubio con el comentario de Daniel Bárbaro, y un tratado original de corte de piedras. Á juzgar por la leve muestra del Palladio que corre impresa, Praves alcanzaba mucho mejor gusto, conocimiento de la materia y claridad de estilo que Urrea, Lozano y Caxesi juntos (1). Fué un ver-

---

(1) *M. Vitrubio Polion De Arquitectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en castellano por Miguel de Urrea, arquitecto, y sacado en su perfeccion por Juan Gracian, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido á la S. C. R. M. del Rey D. Felipe II de este nombre, nuestro Señor. Con privilegio: Impreso en Alcalá de Henares, por Juan Gracian, año MDLXXXII* (1582). Folio.

La traducción es póstuma, y parece como que Gracián quiere atribuírsela en la dedicatoria: quizá la corrigió. El privilegio está á nombre de Mari-Bravo, viuda de Urrea.

—*Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberti, traducidos de latin en romance: dirigidos al muy ilustre Sr. Juan Fernandez de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su consejo de Hacienda. Año* 1582. La censura de Herrera lleva la fecha de 4 de Agosto de 1578. La traducción parece calcada sobre la italiana de Cosme

dadero dolor que quedasen inéditos sus trabajos Vulgarizados así, bien ó mal, los más afamados doctrinales de la escuela clásica, y autorizada ésta por una serie numerosísima de obras frías y sin genio, pero sólidas, severas y de excelente ejecución, podía esperarse que el movimiento técnico promovido por Juan de Herrera, en una dirección estrecha pero segura, condujese á una interpretación más racional y lata de los cánones de Vitrubio. Desgracia-

---

Bartoli. No es seguro que Francisco Lozano hiciese por sí mismo esta traducción: sólo dice que *asistió en ella*, lo cual parece indicar que la encomendó á persona mercenaria.

—*Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola*, traducida por Patricio Caxesi. La edición más antigua que cita Llaguno es la de Madrid, 1593. Las hay más ó menos corregidas del siglo pasado, y aun creo que de éste. Caxesi dice en la dedicatoria que su traducción estaba empezada en 1567, y que Juan de Herrera le animó á publicarla.

—El libro primero de la arquitectura de Andrea Palladio, traducido por Francisco de Praves, se imprimió en Valladolid, 1625, por Juan Laso, 38 folios. La traducción de Ortiz en el siglo pasado hundió en el olvido ésta, así como el *Vitrubio* de Urrea.

Concepto enciclopédico de la ciencia arquitectónica, según Miguel de Urrea, en su prefacio á Vitrubio: «Para el tal *oficio* se requiere tener noticia de todas las demás ciencias, de Filosofía Moral y Natural, Geometría, Aritmética, Perspectiva, Música, Astrología y Derechos. Porque el arquitecto que de estas ciencias careciere no podrá ser perfecto arquitecto en sus fundaciones, estructuras, pinturas y dibujos, ni podrá hacer obras magníficas y soberbias.»

damente no fué así. Á medida que el siglo XVII avanzaba, iban perdiendo su crédito la sencillez y buen gusto de la que Llaguno y Ceán Bermúdez llaman *escuela montañesa,* y entronizándose una especie de culteranismo artístico, nacido, como en Italia, de una intentona de desquite contra la formalidad glacial de los preceptistas. No fué revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó un arte, no libre, sino licencioso; no original, sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre. Éranse el *Polifemo* y *Las Soledades* copiadas en piedra. Ninguna idea grande y sintética de las que producen un cambio arquitectónico, y dan sér á un arte nuevo, podían alegar los innovadores. Al romper las cornisas, al adornar con hojas de acanto los capiteles dóricos, al rebajar las columnas, y llenarlo todo de ringorrangos, tarjetones y follajes; al quebrar, finalmente, la línea recta y retorcer como en potro de tormento los miembros de la edificación, lo que hacían Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé no era crear estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo. No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual. Las piedras no mienten nunca, y es imposible que una sociedad cuya fuerza creadora está agotada produzca, ni aun en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada á optar, como en triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido.

Tales tiempos eran los menos á propósito para el severo magisterio estético. Así es que la bibliografía del siglo XVII no nos ofrece más que una nueva traducción del Vignola (1), que quedó manuscrita, y dos tratados originales, uno de ellos (el del *Arte y uso de la Arquitectura* de Fr. Lorenzo de San Nicolás) elemental hasta el último punto, y tan vulgar y atrasado de noticias que llega á tener á Vitrubio por escritor griego; no obstante lo cual merece estimación, como resumen de los tratados anteriores en forma acomodada á la capacidad de los *pobrecillos aprendices de la facultad*, canteros y albañiles, para quienes era demasiado aparato científico el de Serlio, Sagredo, Paladio, y aun el de Vignola. Fr. Lorenzo de San Nicolás, á pesar de haber vivido hasta el año 1667 (2), período el más funesto para la Arqui-

---

(1) Hízola Salvador Muñoz, escultor y arquitecto, que vivía en Madrid por los años de 1642. El códice de las *Reglas de perspectiva práctica*, *de Jácome Barroci de Vignola*, examinado por Ceán Bermúdez en poder de D. Juan de Dios Gil de Lara, constaba de 83 hojas y 48 dibujos, y terminaba con un elogio ó historia compendiosa de las Bellas Artes.

(2) Al mismo tiempo pertenece la obra inédita titulada: *Compendio de arquitectura y simetria de los templos*, *conforme á la medida del cuerpo humano*, *con algunas demostraciones de Geometria*, *recogido de diversos autores naturales y extranjeros*, *por Simon Garcia*, *arquitecto*, *natural de Salamanca.* Año de 1681.

(MS. de la Biblioteca Nacional.)

La parte de arquitectura gótica es de Rodrigo Gil de Hontañón, cuyos cuadernos debieron de caer en manos del García.

tectura, mostró cierto buen gusto relativo en las muchas obras suyas que se conservan, y puede contársele entre los últimos arquitectos que conservaron las tradiciones de la escuela de Francisco de Mora, si bien claudicando levemente en la cuestión de ornato, como grande admirador que era del hermano Juan Bautista, principal representante entre nosotros de la arquitectura jesuítica. Otro arquitecto, ó más bien cantero, llamado Pedro de la Peña, presentó al Consejo un papel de objeciones contra la inofensiva obra de Fr. Lorenzo de San Nicolás, pretendiendo que se prohibiese; pero, afortunadamente para nuestra cultura, no tuvo lugar tan vandálica determinación, y el *Arte y uso de la Arquitectura* (1) se popularizó mucho por la llaneza

---

El Arte en España (t. VII) reprodujo los seis primeros capítulos, que son los que tratan del estilo gótico, y un índice y extracto de todo lo demás, que es una compilación farragosa de aritmética, geometría, arquitectura y perspectiva, copiado de los autores más vulgares. Parece un cuaderno para uso de su autor.

Es el único libro que conserva los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media.

(1) Fr. Lorenzo de San Nicolás, después de curiosas aventuras, entró en la Orden de religiosos recoletos de San Agustín, en la cual también murió su padre, arquitecto como él. La primera parte de su obra se imprimió en 1633, la segunda en 1664. Ambas fueron reimpresas en 1736, por Manuel Román, dos tomos en folio, que todavía abundan. En ella extracta y resume las de Vitrubio, Serlio, Paladio, Sagredo, Juan de Arphe, Vignola, Scamozzi, con algo de León Alberti, Pedro Cataneo, Antonio Labaco y Juan Antonio Busconio, incluyendo ade-

de su estilo, eclipsando casi al *Vignola* hasta el siglo pasado, en que todas estas cosas cambiaron de aspecto con la fundación de la Academia de San Fernando.

El churriguerismo artístico no tuvo, como el literario, la suerte de encontrar un dogmatizador, un Espinosa Medrano ó un Gracián, que escribiesen sus reglas, si es que las tenía aquel estupendo delirar que creó el transparente de Toledo y convirtió á Madrid en la Atenas y metrópoli del mal gusto. El último tratado de Arquitectura impreso en el siglo XVI es, por el contrario, una obra enteramente erudita, aunque de erudición algo extravagante, y se encamina á hacer la apoteosis de Juan de Herrera y de la grande obra del Escorial. Fué autor de este voluminoso tratado de *Architectura civil, recta y oblicua* un hombre extraño á la técnica de la Arquitectura, polígrafo incansable y de grande originalidad en las ciencias filosóficas, pero de espíritu tan errático y vagabundo, tan dado

---

más los libros I, V y VII de Euclides, con los comentarios de Clavio, traducidos los dos primeros por Antonio de Nájera, cosmógrafo mayor en los tres partidos de la costa de Cantabria, y el último por D. Juan de la Rocha, maestro de caballeros pajes del Rey.

(Vid. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos.....*, tomo IV, páginas 20 á 26.)

A su émulo Pedro de la Peña y á Juan de Torija acusa Fray Lorenzo de haber plagiado el *Libro de trazas de cortes de piedras* de Alonso de Valdelvira, en el *Breve tratado de todo género de bóvedas regulares é irregulares* que Torija publicó como suyo en 1661. (Madrid, por Pedro del Val.)

á raras especulaciones y tan desmedidamente ingenioso y sutil, que sólo con su contemporáneo el P. Kircher podemos compararle. Decir esto, es nombrar á Caramuel (1).

---

(1) *Architectura civil, recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem. Promovida á suma perfeccion en el templo y palacio de San Lorenzo cerca del Escorial. Segeven, Camillo Corrado*, 1678. Fol. mayor. Tres tomos llenos de láminas. Es interesante la parte matemática de la obra, y no lo es menos el *Tratado en que se proponen y explican las facultades literarias que ha de tener un arquitecto.* Llaguno no hace mención de este libro, que, en efecto, es raro, como todos los de Caramuel.

También omiten, lo mismo Ceán que Llaguno en sus respectivas obras, el nombre de Diego López de Arenas, que, ya bien entrado el siglo XVII, recopiló en un libro enteramente práctico, pero curiosísimo (el *Tratado de la carpintería de lo blanco*), los restos tradicionales de los procedimientos de los alarifes mudéjares. Es obra única en la materia, y ha sido reimpresa por la *Biblioteca del Arte en España*, con un prólogo del Sr. Mariátegui.

Breve compendio | de la | carpinteria de lo blanco | y Tratado | de Alarifes, | con la conclusion de la regla de Nicolás | Tartaglia, y otras cosas tocantes á la | Geometria y puntas del compás. | Dedicado | al Gloriosísimo Patriarcha | Sr. San Joseph | por | Diego Lopez de Arenas | Maestro del dicho oficio, y alcalde alarife | en él, natural de la villa de Marchena, y vecino | de la ciudad de Sevilla, | corregido y mejorado en esta última impresion, y añadido al fin un suplemento, que comprende dos tratados: el primero que continúa el de los Reloxes de Sol, en que tambien se trata de los de Luna, y el segundo una práctica fácil de las visitas y aprecios, con otras advertencias de mucha utilidad para los maestros y alarifes. Año de 1727.

Libro enteramente práctico, escrito con un tecnicismo

II. La escultura española no tuvo teóricos durante los siglos XVI y XVII. Destronada la antigua imaginería, que cayó envuelta entre las ruinas del templo gótico, los artistas fueron á buscar la inspiración á Italia, de donde volvieron enriquecidos con las preseas del arte de Miguel Ángel, y con el estudio directo de la antigüedad, cuyos portentosos fragmentos se iban desenterrando. Alonso Berruguete y Gaspar Becerra fueron los dos grandes artífices de esta revolución. «Estos dos singulares hombres (exclama entusiasmado el orífice Juan de Arphe) desterraron la barbaridad que en España habia....., inquiriendo de veras la proporcion y la composicion de los miembros (Arphe se refiere á la proporción *quintuple*), y fueron los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que á los principios hubo opiniones contrarias, porque unos aprobaban la proporcion de Pomponio Gáurico, que era nueve rostros. Otros la de un maestro Phelipe de Borgoña, que añadió un tercio más: otros la de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras, en estos Reynos, como fué el Retablo del Templo de San Benito el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Cathedral de Toledo,

---

y vocabulario *sui géneris*, que hace difícil su inteligencia. La primera edición es de Sevilla, 1633.

Es uno de los más convincentes testimonios de la larga dominación de los procedimientos de la construcción mudéjar en nuestro suelo.

Contiene además un breve tratado de Geometría práctica.

donde se mostró el arte suyo con maravilloso efecto..... Á éste sucedió Gaspar Bezerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introduzida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete.»

Varias causas influyeron para que no fructificase la gran manera escultural de los dos discípulos de Miguel Ángel, tan expresiva y vigorosamente caracterizados por Juan de Arphe. Pasado aquel primero y generoso furor de Renacimiento, cuando Berruguete modelaba en cera el Laoconte recién descubierto y celebrado en un himno hermosísimo de Sadoleto; y Becerra, poseído de aquel entusiasmo que sentía Benvenuto por las *hermosas vértebras* y los *magníficos huesos*, dibujaba valientemente las figuras del libro de Anatomía de Valverde, la escultura, falta entre nosotros del estímulo y de la vida propia que tenía en Italia, y reducida cada vez más á portadas de templos, á urnas sepulcrales y á sillerías de coros, tenía que morir, con la decadencia del gusto plateresco, al soplo helador de la arquitectura de Herrera. Sólo un género de escultura pudo desde entonces florecer en España: la escultura en madera, de tan vigoroso y popular realismo, incapaz de ser comprendida ni estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España, sujeto á las influencias de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión se han sobrepuesto siempre al idealismo estético.

La escuela de Berruguete y de Becerra, aunque sólo pueda tenerse por una excepción gloriosa, ejer-

ció benéfico influjo en otras artes menores, que en el siglo de Benvenuto bien merecían el calificativo de artes bellas, es decir, en el arte de los orífices, plateros y herreros. Juan de Arphe es la autoridad más abonada para contarnos sus progresos: «Aunque la arquitectura romana (dice) estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se habia seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe (1), mi padre, la comenzó á usar en la custodia de Santiago de Galicia y en la de Medina de Rioseco, y en las Andas de Leon, aunque con columnas balaustrales y monstruosas, por preceptos voluntarios..... Alonso Becerril fué famoso en su tiempo por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabian en aquella sazon. Juan de Orna fué excelente platero en Burgos. Juan Ruiz fué de Córdoba, discípulo de mi abuelo; hizo la custodia de Jaen, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla: fué el primero que torneó la plata en España, y dió forma á las piezas de vajilla, y enseñó á labrar bien en toda la Andalucía.»

El primero de los plateros en abandonar el gusto *plateresco* y echarse resueltamente en brazos de la arquitectura grecorromana fué el mismo Juan de Arphe, que en la práctica y en la teoría hizo gala de extremado puritanismo, «dexando por vanas y de ningun monumento las menudencias de resalti-

(1) Hijo de otro Henrique de Arphe (el primero de esta dinastía de orífices), que trabajó varias custodias góticas, de las que su nieto llamaba *obras bárbaras.*

llos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerias, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y, nombrándolas invencion, adornan, ó, por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporcion ni significado, de lo cual, como cosa mendosa, he huido siempre, siguiendo la antigua observacion del arte que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron, con demostracion de los mejores exemplos de los antiguos, principalmente en la fábrica de la custodia de plata de Sevilla.»

Juan de Arphe (1) es autor de una especie de manual enciclopédico, aplicable á las tres artes del dibujo: obra que con el título de *Varia Conmensu-*

(1) *Joan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, Esculptor de Oro y Plata. De varia conmensuracion para la Esculptura y Architectura. Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de Leon*, 1585. (Al fin del libro tercero dice 1587.) Folio, 6 hs. prls., 35 de texto el primer libro, 48 el segundo y 40 el tercero, sin contar las *Tablas* que al fin de cada uno se intercalan. Entre los preliminares hay un soneto laudatorio de Luis de Torquemada, y unos versos latinos de Andrés Gómez de Arce.

—*Varia conmensuracion..... En Madrid, por Francisco Sanz, impresor del reyno*, 1675. Fol., 148 hojas.

—*Varia conmensuracion..... Al Excelentísimo Señor Duque del Arco..... Añadido en esta quarta impression, por D. Pedro Enguera, Maestro de Mathemáticas de los Cavalleros Pages del Rey nuestro Señor, que Dios guarde, y de su Real Artilleria, etc. El Relox vertical, con declinacion y in ella, el Relox Oriental, Occidental, y en todos puestos los signos. Año* 1736. *Con privilegio. En Madrid, en la imprenta de la viuda de D. Pedro Enguera.*

Folio, 18 hs. prls., con una intempestiva genealogía del

ración, mantuvo su popularidad entre los artistas hasta los últimos años del siglo pasado (1). Divídese en cuatro libros, de muy desigual mérito: el primero, es un tratado rudimental de geometría práctica; el segundo, un compendio de anatomía pictórica; el tercero, trata grosera y empíricamente «de las alturas y formas de los animales y aves»; el cuarto, expone por modo muy breve las reglas de los cinco órdenes arquitectónicos, y la aplicación que de ellos puede hacerse á las piezas de iglesia y al servicio del culto divino. El principal modelo de Juan de Arphe fué el libro *de Simetría* de Alberto Durero.

Mecenas, 36 hs. dobles el primer libro, 23 la adición de los relojes, 50 el segundo libro, 14 el tercero y 40 el cuarto.

La foliatura tiene muchas equivocaciones.

Esta edición fué y es todavía libro vulgar entre nuestros artistas.

Además de la *Conmensuración* y del *Quilatador*, que es un tratado de ensayos, compuso Juan de Arphe el siguiente opúsculo rarísimo, al cual pertenecen las primeras palabras copiadas en el texto:

—*Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Con licencia, en Sevilla, en casa de Juan de Leon*, 1587. 8.° menor, 16 hs. sig. A—B.

No se conoce más ejemplar que el que perteneció primero á Ceán Bermúdez y luego á Carderera. Ha sido reimpreso íntegro por el Sr. Zarco del Valle en el tomo III de *El Arte de España* (págs. 174 á 196), acompañado de una larga y curiosa carta de Ceán.

La invención de la custodia, ejecutada por Arphe, fué del canónigo Pacheco, humanista eminente.

(1) C. Justi, en su libro *Diego Velázquez, und sein Jahrhundert* (I, 43), dice que la *Varia Conmensuración* «*ist das Manifest des spanischen Cinquecento*».

Ideas estéticas no hay ninguna: las noticias históricas quedan ya aprovechadas; sólo tiene de curioso el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico, como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, á quienes el libro va dedicado. El autor lo anuncia de la manera más llana y prosaica:

«Las experiencias, reglas y precetos,
Las grandes perfecciones y primores,
Por quien son en sus artes más perfetos
Los doctos arquitectos y escultores,
Con otros mil avisos y secretos,
Tambien para plateros y pintores,
Á quien principio da la Geometria,
Es lo que ha de escribir la pluma mia.»

Claro que un *poema* de esta clase no pertenece á la amena literatura; pero alguna vez, y por excepción, se tropieza en el insípido fárrago de las octavas de Arphe (menos hábil artífice en endecasílabos que en oro ó en hierro), con algún rasgo que no desentonaría en obra de más artística y racional contextura. La octava sobre el caballo, verbigracia, recuerda, aunque remotamente, las descripciones de Virgilio y de Céspedes:

«Es el caballo hermoso y agraciado,
De gentil movimiento y altiveza,
Tiene la anca partida, el pie cavado,
Ancho el pecho y pequeña la cabeza.
De cola y crines largo y bien poblado,
Muestra siempre en los ojos gran viveza,
Y tiene puntiagudas las orejas,
Y las narices anchas y parejas.»

Pero el tono general del poema es el que mostrará esta otra estancia que copio al azar:

«Ochenta y un morcillos abrazados
Están al pecho, y prenden sus costillas:
Nacen de las espaldas, y á los lados
Pasan todos por cima las asillas:
Despues que aquí son juntos y pegados
Suceden unas cuerdas muy sencillas,
Que bajan discurriendo á la barriga,
Y allí, con otros ocho, hacen liga.»

Por honor al ilustre platero no seguimos copiando. Se puede ser, no un Arphe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte. Menos disculpa tienen otras cosas: la parte anatómica del libro está juzgada con decir que Juan de Arphe, posterior á Vesalio y á Servet, á Realdo Colombo, á Valverde y á Bernardino Montaña, se asustó de las primeras disecciones que vió hacer en Salamanca al doctor Cosme de Medina, pareciéndole *cosa horrenda y cruel*, y determinó estudiar la figura humana por fuera y en los vivos. Lo cual no le impidió escribir de *miologia* y de *osteologia* largamente.

La inútil y sofística cuestión de la preeminencia entre la Pintura y la Escultura pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y límites de entrambas artes, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una y otra para encontrar excelencias en la que ellos cultivaban. Debatida largamente en las Academias de Italia,

como lo prueba la interesante lección de Benedetto Varchi, se hizo un lugar común el tratarla al principio de todas las obras didácticas de Pintura que tenemos en nuestro idioma. La mayor parte de las razones que pintores y escultores alegaban eran de una puerilidad sin ejemplo, fundándose, ora en la antigüedad, ora en la propensión á la idolatría, ora en la mayor duración de los simulacros, ora en la resistencia ó en la flexibilidad del material; pero alguna que otra vez penetraban en la noción del arte y deslindaban sus medios de ejecución. Miguel Ángel había querido cortar tan impertinente disputa con su alegoría de los tres círculos concéntricos. De los nuestros, el que la planteó con más ingenio y agudeza fué sin duda Jáuregui, en unas quintillas fáciles, elegantes y acicaladas como suyas, que se leen en la primera edición de sus *Rimas*. Es un pleito entre la Pintura y la Escultura, siendo juez la Naturaleza. La Pintura alega que

«Es más honrosa costumbre
Sacar de la sombra lumbre,
Que de la luz sombra oscura»,

y la Escultura responde:

«Yo soy bulto y corpulencia
Y tú un falso parecer,
Y así te excede mi ciencia
Con la misma diferencia
Que hay del parecer al ser.
PINTURA. Con esta falsa razon
Mal tus honores se aumentan;
Que una y otra imitacion

No atienden á lo que son,
Sino á lo que representan.
. . . .
Yo con mis tintas süaves
La vista engaño y desvelo:
Prueba tú si engañar sabes
Con el racimo á las aves
Ó á Zeuxis con otro velo.»

La Escultura, desdeñando este engaño grosero, replica que la perfección de su forma basta sola para mover los afectos. No se da por vencida la Pintura, y exclama .

«Yo con vigor diferente
Convenzo la vista humana,
Que juzga al verme presente
Ser cuerpo que espira y siente
Lo que es superficie llana.»

Invoca la Escultura el manoseado argumento de la perpetuidad de sus obras, y lo hace en estos versos tan limpios y gallardos:

«Dar puedes por acabada
Fama cuyo fundamento
Es sólo una tez delgada
De un lienzo ó pared pintada,
Que en breve la borra el viento.
Mis bronces son poderosos
Contra tus vanas envidias,
Y en mármoles espantosos
Vivirán siempre famosos
Mis Praxíteles y Fidias.»

Pero la Pintura replica con más alto sentido estético:

«Nunca la materia puede
Dar al artífice honor,
Que con el arte la excede,
Y á la cera le concede
Lo que al bronce vividor.»

La Naturaleza, aun declarando ser igual la excelencia de ambas artes, sentencia el litigio en favor de la Pintura (Jáuregui era pintor):

«Porque mediante la union
Del colorido perfeto
Y de uno y otro preceto,
Extiende la imitacion
Á todo visible objeto.
Y con sus tintas mezcladas
Y en el dibujo fundadas,
Llegan á ser tan creidas
Sus imágenes fingidas
Como mis obras formadas.
El buril no ha de imitar
Fielmente en materia alguna
Al fuego, al rayo solar,
Al tendido campo, al mar,
Cielo, estrellas, sol y luna.
....
Tambien en el hombre es llano
Se adelanten los colores
Con admirables primores,
Trasladando al cuerpo humano
Mil pasiones interiores.
....
Y si el escultor alega
De sus golpes la fatiga,
Es alegacion muy ciega;
Que á más cansancio se obliga
El que rema, cava ó siega.

El trabajo superior
Que á las artes da valor
En el ingenio se emplea,
Y éste es siempre el que pelea
Solícito en el pintor.
............................»

No alcanzo por qué razón nuestros colectores de Antologías poéticas han hecho tan poco aprecio de este vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuerda las controversias teológicas de nuestros *Autos Sacramentales* en sus mejores momentos. Pero á todas esas alegaciones y sutilezas de abogado, que la Pintura no necesita, contestarán siempre victoriosamente aquellos versos del Titán de la Escultura:

«*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*
Che un marmo solo in se non circonscriva» (1).

III. Materia recibe de no pequeña sorpresa quien, después de haber admirado el prodigioso floreci-

---

(1) La excelencia pictórica de Jáuregui, tan encarecida por Lope de Vega en aquel soneto,

«Si en colores *Judit*, si en verso *Aminta*
Duplicado laurel presumen darte,
No es tu pluma, don Juan: escribe el arte;
No es tu pincel: Naturaleza pinta»,

descansa hoy sólo en el testimonio de sus contemporáneos. Cuando le silbaron una comedia, gritaba un mosquetero desde el patio: «Si Jáuregui quiere aplausos, que los pinte.» La famosa *Judit* se ha perdido. Dibujaba muy correctamente, como es de ver en las estampas del

miento de la pintura española en los dos siglos XVI y XVII, y la originalidad y el poder de creación que mostró en sus grandes maestros, recorre luego los libros técnicos que en aquella edad se imprimieron para servir de guía á los pintores; y, estimándolos, no bajo su aspecto histórico ni por las noticias de cuadros que nos conservan, ni tampoco por la pureza del lenguaje, habitual en libros de aquella edad, sino por el fondo de las ideas y por la sustancia de la doctrina, los halla tan pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio. Y la sorpresa se aumenta cuando repara uno que la mayor parte de esos libros no salieron de manos de humanistas ó retóricos extraños al ejercicio de las artes plásticas, sino que llevan los nombres de verdaderos artistas, insignes todos, cuál más cuál menos, en los fastos de la pintura española: Céspedes, Francisco de Holanda, Carducho, Pacheco..... Y hasta se da el caso extrañísimo de aparecer con frecuencia en abierta discordia las concepciones pictóricas que estos autores trasladaban al lienzo con lo que preconizaban y traían siempre en los puntos de la pluma, resultando de aquí que

---

Apocalipsis, del P. Luis de Alcázar, y en alguno que otro rarísimo retrato que va en preliminares de libros, verbigracia, en el de D. Lorenzo Ramírez de Prado, antepuesto á su *Pentecontarchos* (libro robado al Brocense). Algunas de las poesías de Jáuregui, verbigracia, *El acaecimiento amoroso*, son verdaderas composiciones pictóricas, trasladadas con pluma fácil y risueña.

mientras por una parte se desenvolvía libre y gloriosamente la pintura española, no en forma de verdaderas escuelas, sino obedeciendo al impulso de algunas personalidades aisladas y poderosas, que son como otros tantos puntos brillantes en su historia, los didácticos volvían obstinadamente los ojos á Italia, y no tanto á las obras de arte como á los libros de los preceptistas, en quienes pretendían sorprender la fórmula de lo bello; y se limitaban á glosar de mil modos, como quien repite una lección aprendida de coro, lo que habían leído en Leonardo de Vinci, en León Bautista Alberti, en Paulo Lomazzo, en el Doni, en Dolce, en Borgini, en Vasari, en Bulengero y en otros innumerables críticos de artes, llevando algunos su afectado desdén de la pintura española hasta las más increíbles exageraciones. Quien lea nuestros libros de Pintura del siglo XVI y del XVII, se imaginará, sin duda, que aquí nunca existió otra cosa que una escuela de dibujantes idealistas, que más ó menos servilmente pisaban el rastro por donde caminaron para sus obras divinas Rafael y Miguel Ángel. El desengaño no puede ser más completo al encontrarse con una escuela de coloristas fogosos é indisciplinados, y de naturalistas empedernidos, que no reconocen medio entre lo trivial y lo sublime.

Es indudable que lo que se llama la pintura española, aunque cuente en el catálogo de sus glorias dos ó tres de los mayores nombres artísticos del mundo, y sobre todos el de Velázquez y el de Ribera, no presenta caracteres tan fácilmente discernibles como los de las escuelas italiana, alemana y holandesa, ni tampoco muestra en su historia, tal

como hoy la conocemos, una progresión tan lógica, racional y bien encadenada como la que ofrece la historia artística de otros pueblos menos gloriosos que el nuestro en definitiva, si el resultado ha de calcularse sólo por el número de obras maestras, que es lo único que el mundo quiere saber y entender. Cierto que nos faltan muchos eslabones de la cadena; cierto que los orígenes de nuestra pintura están envueltos todavía en la más densa niebla; pero lo que hoy conocemos nos mueve imperiosamente á tener por arbitrarias las clasificaciones de nuestras escuelas artísticas, que con tanta facilidad aceptan y dan por buenas los mismos que tanto y con tan poca razón claman contra las escuelas literarias. las cuales, después de todo, son mucho más fáciles de discernir y justificar. ¡Cuán monstruoso no parece el nombre de *escuela sevillana*, aplicado en montón á todos los que pintaron en Sevilla, desde Luis de Vargas hasta Murillo, pasando por Villegas Marmolejo, Herrera el Viejo, Roelas, Céspedes, Pacheco, Velázquez y no sé cuántos más: disímiles todos en procedencia y en estilo, imitadores unos de los florentinos, otros de los venecianos, é iniciadores los demás del realismo español!

Para que una escuela artística ó literaria pueda existir no basta la razón geográfica, ni siquiera la comunidad que se establece entre maestros y discípulos por medio del aprendizaje de academia ó taller. Velázquez fué sucesivamente discípulo de Herrera el Viejo y de Pacheco. ¿Qué es lo que Herrera ó Pacheco pueden reclamar en la obra de Velázquez? De fijo menos, muchísimo menos que Tiziano ó los flamencos. ¿Quién conocerá que Ri-

balta fué el primer maestro que Ribera tuvo, ni quién dirá, por eso, que Ribera pertenezca á la escuela valenciana, dado que tal escuela exista? Ribera no desciende de nadie más que del Cara vagio.

Dos cosas se requieren á toda luz para constituir verdadera escuela: una es la semejanza de los procedimientos, pero no basta; la otra y más esencial es una doctrina estética recibida por todos, y cuyo espíritu se deje sentir en todas las producciones de la escuela. No importa que esta doctrina no se formule en libros; no importa que los mismos artífices no puedan razonarla, si por ella se les pregunta; basta que esté difundida en la atmósfera del taller, y que, respirándola ellos sin sentirlo, ajusten luego sus creaciones al modelo ideal de perfección que la escuela ha concebido instintiva ó racionalmente. Sólo cuando llega á este punto de elaboración puede decirse tal escuela, y afirmarse que trae al mundo, no sólo grandes y aislados pintores, sino un modo propio y nuevo de ver la naturaleza, y de transformarla en arte. Y entiéndase que, cuando se habla aquí de ideal, no se trata del ideal abstracto y metafísico, que en el arte sirve de poco ó nada, aunque dé materia de interminables discusiones á la locuacidad de los teóricos; sino del ideal relativo, histórico, concreto, único que en el arte tiene eficacia y virtud prolífica.

Desde este punto de vista no se legitiman en modo alguno las pretendidas escuelas provinciales, aunque se las tolere como un medio cómodo de formar grupos y facilitar el estudio; pero puede legitimarse el concepto de pintura española, aten-

diendo sólo á la nota característica y dominante, y prescindiendo de excepciones. Y esta nota culminante es, sin disputa, el naturalismo, único arte que convenía á uno de los pueblos menos místicos, menos soñadores, menos nebulosos, más apasionados y menos idealistas del mundo; uno de los menos sensibles á la elevación del pensamiento estético puro, al encanto de la simplicidad y de la perfección.

Precisamente el naturalismo es el que no tiene doctores entre nosotros en el siglo XVI ni en el XVII. Cuando los pintores de aquella época quieren escribir el código de su arte, cierran los ojos á sus propios cuadros y á los de sus contemporáneos, y se van á buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino.

En algunos escritores de artes del siglo XVI no se da tal desacuerdo. Son secuaces de la escuela italiana y admiradores de la antigüedad, y lo son así en la teoría como en la práctica, con enérgico exclusivismo y sin concesión alguna á nada que sea apartarse de la gran manera de Miguel Ángel ó del idealismo rafaelesco. Entre estos preceptistas, que por ser los más consecuentes son los más simpáticos, y los que ponen más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones, hay que colocar en primer término á un iluminador portugués, hijo de otro del mismo nombre y profesión, nacido en los Países Bajos, de quien su hijo escribe que «fué el primero que halló é hizo en Portugal la suave iluminación de blanco y prieto, mucho mejor que en otra parte del mundo»; hombre, en fin, tan hábil y famoso en su ejercicio, que Carlos V

llegó á comparar una iluminación suya con un retrato de Tiziano. En el taller de su padre aprendió Francisco de Holanda el arte del miniaturista y el de modelador en barro, y, pasando más adelante, fué en su tierra el primero que dibujó á la pluma sin perfil. El viaje á Italia le sumergió hasta el cuello en las vivas aguas del arte antiguo. «¿Qué pintura de estuque ó grutesco (dice él mismo), se descubre por estas grutas y antiguallas, ansí de Roma como de Puzol y de Bayas, que no se hallen lo más escogido y lo más raro de ellas por mis quadernos rasguñados?»

El medio artístico en que Francisco de Holanda vivió y se desarrolló, sólo se comprende leyendo sus *Diálogos de la pintura antigua*, trasunto de aquella sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano*, de Baltasar Castiglione. Son interlocutores de estos diálogos el mismo Miguel Ángel, la Marquesa de Pescara, celestial amor suyo, Lactancio Tolomei, introductor de los metros antiguos en el Parnaso italiano, el iluminador Julio Clovio y otros artistas. La primera parte del libro está consagrada á los preceptos del dibujo, la segunda á los encomios históricos de las bellas artes y á una especie de catálogo de los artistas modernos ó *águilas* de la pintura, en cuyo número sólo recibe á los que seguían la manera italiana. Termina todo con otro diálogo acerca de los retratos ó *del sacar del natural*, habido en España, en casa de Blas Perea, pintor y arquitecto hasta ahora desconocido (1).

(1) Inéditos yacían todavía los *Diálogos de la pintura antigua*, cuando se publicó la primera edición de nues-

Si para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo sólo en cuanto imitaban á Miguel Ángel, para D. Felipe de Guevara, ilustre caballero que anduvo al servicio de Carlos V, el tipo de la perfección inimitable, no ya en la escultura sino en la pintura, no estaba en la Italia del Renacimiento, sino mucho más allá, en Grecia y en la Roma cesárea. D. Felipe de Guevara no era pintor, sino arqueólogo y numismático, uno de los primeros coleccionistas de medallas y antigüedades romanas, y uno de los fundadores de tal estudio en España, juntamente con los Antonio Agustín, los Fernández Franco y los Morales. Muy leído en Plinio, y sabedor por él de las vicisitudes del arte de los Polignotos, Parrasios y Timantes, vino á deshora á encender su fantasía y á dar cuerpo á las

---

tro libro. Escribiólos su autor en portugués, y fueron traducidos al castellano en 1563 por Manuel Denis. Esta traducción se conserva en la Academia de San Fernando, en un códice que fué del escultor D. Felipe de Castro. La Academia prestaría eminente servicio á la historia de las artes españolas dando á luz este precioso y solitario manuscrito. Pero entretanto el original portugués ha sido espléndidamente publicado y doctamente ilustrado por el Sr. D. Joaquín de Vasconcellos, tan benenemérito de la historia del arte peninsular.

Quatro Dialogos da Pintvra Antigva. Oporto, 1896. (Tirada de 100 ejemplares.) Con presencia de esta hermosa publicación he formado un extracto de los *diálogos*, que va por apéndice de este capítulo, y en que procuro dar á este insigne documento de crítica artística el valor que merece en la cultura del siglo XVI, y reparar la excesiva rapidez con que traté de él en la primera edición.

imágenes confusas que se había ido formando por la lectura del compilador latino, el descubrimiento de los grutescos de las Termas de Tito y el ardor con que Rafael y Juan de Udine comenzaron á imitarlas en las *loggie* del Vaticano. Desde aquel momento, la pintura antigua no era ya una serie de nombres muertos para la fama, sino algo real y visible, que podía herir el espíritu de quien, como Guevara, no acertaba á vivir en otro mundo que en el mundo clásico. Es verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia; es verdad que la genuina pintura de los helenos seguía tan ignorada, después de aquel descubrimiento, como lo estaba antes y lo está hoy mismo; es verdad que todo conspira á suponer en la pintura clásica una inferioridad notable respecto de su escultura; pero todas estas consideraciones, para nosotros tan obvias, no fueron parte á detener el entusiasmo arqueológico de Guevara, que se dió á rebuscar, no sólo en el libro xxxv de Plinio, sino en Luciano, en Pausanias, en Eliano, en Ateneo, en los dos Philóstratos, todos los pasajes que hablan de cuadros, y emprendió tejer con estos hilos una historia *De Pictura veteri*, tentativa harto prematura, pero muy estimable para su tiempo (1). Y la avaloran, además, ciertos aforismos estéticos, de eterna verdad, inmejorablemente expresados, entre los cuales no me fijo

---

(1) Este libro se mantuvo inédito hasta el siglo pasado. Ponz fué quien le dió á luz con este título:

—*Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Çarlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera*

tanto en la definición de la pintura «imagen de aquello que es ó *puede ser*», porque en esto Guevara no hace más que repetir maquinalmente, como tantos otros, el principio de la *mimesis* aristotélica, sin detenerse á inquirir su verdadero sentido, que tiene más de idealista que de naturalista (lo cual parece que nuestro autor deja vislumbrar en la segunda parte de la fórmula), sino á las siguientes trascendentales afirmaciones:

1.ª La facultad crítica en su esencia no es distinta de la facultad estética, y el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa, dividiendo en dos la imitación: «La primera, cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imaginadas..... La segunda, para juzgar bien ó mal de las cosas ya pintadas, y para dar orden cómo las manos y entendimiento ajeno pongan en efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga concebidas.»

2.ª Relación estrecha de la obra artística con el temperamento del autor: «De aquí nace que las obras de pintores y estatuarios respondan por la mayor parte á las naturales disposiciones y afectos de sus artífices.» Guevara lo comprueba con un ejemplo, en que no parece sino que proféticamente, y con casi un siglo de antelación, hacía la semblanza

---

vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes. Madrid, 1788, *por D. Jerónimo Ortega é Hijos de Ibarra.* 8.°, XIV+ 253 páginas.

del Españoleto: «Pues vengamos á discurrir por las pinturas de un melancólico ayrado y mal acondicionado: las obras de este tal, aunque su intento sea pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideradamente á pintar *terribilidades* y *desgarros*, nunca imaginados sino de él mismo.»

3.ª Relaciones del artista con el nivel intelectual de su público. Es lo que Guevara llama «afrontarse las *imitativas imaginarias* de los compradores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de ellas».

4.ª Relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuenta el artista (lo que hoy llamamos el *medio artístico*). «Este es un hábito que acarrea á las gentes la continuación de la vista de ciertas cosas particulares y propias de una nación, y no de otras..... Descendamos á pintores venecianos, los cuales, queriendo tratar el desnudo de alguna mujer por su imitativa fantástica, vienen á dar en una groseza y carnosidad demasiadas.»

5.ª Importancia del estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento; «las cuales, no sólo sirven para pintar las cosas con el decoro que cada persona pide, sino también para poner los hábitos y otras circunstancias conforme á la nación ó costumbre de cada gente».

6.ª Importancia del «estudio de la filosofía, para poder concebir (el artista) mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables».

Todas estas enseñanzas tan profundas y tan ver-

daderas, que parecen dictadas hoy mismo, se hallan obscurecidas en el libro de Guevara por el más intolerante fanatismo clásico, que, no sólo le hace abominar de la Edad Media (1), sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió á una altura jamás sospechada por los antiguos (2). Admira la pintura clásica por fe, canoniza sus obras por el testimonio de compiladores y sofistas, que quizá no las conocían tampoco, ni las tomaban de otro modo que como materia de erudición ó de retórica: acepta por base de apreciación estética las pueriles narraciones de los pájaros que vinieron á picar las uvas de Zeuxis, y otros cuentecillos semejantes; y tan absurdo criterio le sirve para rebajar las obras maravillosas que engendró la edad de Lorenzo *el Magnífico* y de León X. Lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa y litigiosa le enamora: no tiene ojos para los prodigios que se desarrollan delante de él. Cree agotado el poder de la naturaleza humana en los antiguos, y

(1) «Todo esto debemos á esos bárbaros de godos, los cuales, ocupando las provincias, llenas entonces de todas las buenas artes, no se contentaron sólo con arruinar los edificios, estatuas y semejantes cosas; pero bien se ocuparon con sumo cuidado en quemar librerías insignes..... como si de propósito ovieran contra las buenas artes y no contra los hombres tomado á sangre y fuego la conquista.»

(2) Stirling (*Annals of fhe Artists of Spain*... segunda edición, póstuma, de 1891, t. I, pág. 181) dice que los *Comentarios* de Guevara, en su tono y estilo, recuerdan al lector inglés los *Ensayos* de Sir William Temple. Guevara es un *laudator temporis acti* y defensor del derecho divino del genio antiguo.

escribe párrafos como éste: «Apeles se aventajó, no sólo á todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también *á todos los que de allí adelante habían de nacer.....»* ¿Qué razón se da de esto? Ni una tabla, ni un rasguño: sólo el dicho de Plinio, á quien Guevara sigue ciegamente. «¡Oh ingenios dormidos! Todos los hallo hechos en un molde; todos alcanzan lo que uno, y uno lo que todos..... Pintó Apeles un héroe desnudo, *en la cual pintura «dicen» haber desafiado á la naturaleza:* por estos y otros ejemplos se puede entender *cuánto mayor cuidado tuvieron los antiguos en este arte que los modernos*, y con cuánta mayor diligencia estudiaron para perfeccionarse en ella. Yo sospecho que *la naturaleza duerme el día de hoy segura de no ser vencida ni desafiada en semejantes empresas.»*

¡Dormir la naturaleza en el siglo de Rafael y de Miguel Ángel, de Tiziano y de Pablo Veronés! ¡Hasta tal punto llega á ofuscar á hombres de clarísimo entendimiento el no ver la naturaleza y el arte sino al través de sus libros! Un tropo ó figura retórica de algún declamador griego, una frase vulgar y sin sustancia, lo de *vencer á la naturaleza,* que se habrá dicho de cuantos han pintado, le hacían más fuerza á Guevara que el testimonio de sus propios ojos en las estancias del Vaticano. Perseguía, como el perro de la fábula, una vana sombra, y dejaba caer la carne de la boca. Todo lo quería encontrar en los antiguos, hasta la pintura al óleo, por la poderosa razón de que, «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en juicio y razón les aventajase, no era de presumir que ignoraran semejante menudencia». Á duras penas quería con-

ceder que los venecianos hubiesen adelantado en el colorido, y se desquitaba con creer que «el colorido de estos tiempos tiene poca firmeza y dura». Y adviértase que Guevara, en todo lo relativo á la pintura *encáustica* (consistente en fijar los colores en cera y quemarla después), que tan pomposamente encarecía, andaba á tientas, como todos en su tiempo, puesto que nadie hasta el P. Requeno, español del siglo pasado, dió con el secreto, y aun la invención de éste es discutible.

Mucha más templanza, más tino, más justa estimación de los méritos de antiguos y modernos, y, por decirlo todo, un clasicismo más racional y más puro se respira en los preciosísimos fragmentos que en prosa y en verso nos quedan del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, varón *de muchas almas*, como todos los grandes hombres del Renacimiento; puesto que juntó á los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose reproducir en todo el modelo de Miguel Ángel, en quien idolatraba, y de quien cantó en versos de majestad verdaderamente romana:

«Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto,
Que puesto encima al estrellado velo,
Una parte alcanzó del fuego santo:
Con que tornando enriquecido al suelo,
Por nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
Á mármoles, á bronces, á colores.»

Lástima fué que Céspedes, nacido algo tarde para lo que á su gloria convenía, no alcanzase en Roma

los grandes días de la pintura italiana, ni tratase á Miguel Ángel, á quien sólo conoció de lejos y en sus postrimerías, agriado por la edad y por los desengaños; ni pudiera emanciparse como dibujante de la influencia amanerada de los Zuccaros y otros imitadores degenerados de Julio Romano, en quienes se inicia manifiestamente la decadencia. Verdad es que un viaje á Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio (1), transformando á Céspedes en un colorista tal, que, según afirma Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes». De todo esto resultó un saludable eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Ángel y el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la famosa *Cena*.

Pero sea cual fuere el valor que se dé á las obras pictóricas de Céspedes, cuyo único defecto quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de otros autores, principalmente italianos, lo que no puede negarse al racionero es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseñanza del ejemplo y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en su persona, tan artística y tan simpática: por el gusto y la mesura que ponía en todo, fiel á su educación italiana: por su talento poético, que fué, en verdad, de primer orden, y que

---

(1) Del Correggio decía Céspedes «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba».

sólo se empleó en alabanza de las bellas artes, con acentos dignos de Virgilio: por aquella índole suya tan suave y tan pura: por aquel amor al arte que todas sus palabras respiraban, y, finalmente, por su mismo eclecticismo, que le hacía reconocer los méritos de las escuelas más diversas, dándole en superioridad de miras como crítico lo que perdía en originalidad de ejecución.

Todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro. Las encabeza un *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigido á Pedro de Valencia, por cuyos ruegos le escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la Pintura* salvados por Pacheco en su *Arte*. En medio se colocan un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón*, ó, más bien, sobre el origen de la columna corintia; y una carta á Pacheco, sobre los procedimientos técnicos de la pintura (1).

---

(1) Todos estos fragmentos (de los cuales poseía un códice con enmiendas autógrafas de Céspedes el Sr. Amador de los Ríos) se hallan al fin del tomo V del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imp. de la viuda de Ibarra. Año* 1800. (Páginas 268 á 352.)

Sobre Céspedes véase la siguiente monografía:

—*Pablo de Céspedes. Obra premiada por voto unánime de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en el certamen de* 1866. *Su autor D. Francisco María Tubino. Madrid*, 1868. *Folio. Imprenta de Tello.*

Las octavas que nos quedan del libro de la Pin tura, no excediendo en total de 700 versos, ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas, ó de columnas de un templo griego derruido, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelve. Yo no lamento tanto como otros que la obra se haya quedado incompleta: hubiéramos ganado, sí, algunos centenares más de buenos versos, pero nunca una obra verdaderamente poética, porque no puede serlo ningún poema didáctico, ni hay cosa más opuesta á la poesía que la enseñanza directa. Al paso que, tal como le tenemos, perdida la mayor parte de lo didascálico, y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, y vuela con las alas de Lucrecio y Virgilio, no hace el efecto de una obra de artificio chinesco, tal como los poemas de Du-Fresnoy, de Lemierre ó de Delille, donde toda la gracia consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosaicas; sino que, henchido de calor, de afectos, de grandeza, de estusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime á las bellas artes, que el autor amaba y hace amar á sus lectores, consiguiendo la grandeza poética por la inspiración lírica, lo mismo que aquellos dos grandes poetas romanos que con apariencia de didácticos son verdaderos poetas naturalistas y descriptivos, en cuyos cantos imprimió la gran madre su beso amorosísimo, dándoles frescura y juventud perennes.

De las hermosuras poéticas de la obra de Céspe-

des, entre todas las cuales brillan el episodio del caballo y el de la tinta, no es necesario hablar aquí, mucho más cuando todo español que ha gustado algún sabor de letras, las conserva en el tesoro de su memoria. Las ideas estéticas son muy raras en los fragmentos conservados; la belleza se siente y se respira en ellos, pero el autor no trata de explicarla. Cree, del mismo modo que Miguel Ángel (cuyas opiniones nos ha transmitido su discípulo Francisco de Holanda), que la mayor nobleza y dignidad de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina; y por eso empieza invocando al pintor del mundo, que puso en la forma humana un *microcosmos:*

«Y el aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro en la mansión interna.»

Recomienda con mucho ahinco la imitación [illegible] natural y la selección de partes:

«Del *natural* recoge los despojos,
De lo que pueden alcanzar tus ojos.
....
.... Tú *entresaca* el modo
Y de *partes* perfetas haz un todo.
En el silencio obscuro su belleza
Desnuda de afeytadas fantasías,
Le descubre al pintor naturaleza.
....
Las frescas espeluncas ascondidas
De arvoredos silvestres y sombríos,
Los sacros bosques, selvas extendidas
Entre corrientes de cerúleos ríos,
Vivos lagos y perlas esparcidas
Entre esmeraldas y jacintos fríos,
Contemple, y la memoria entretenida
De varias cosas quede enriquecida.»

Por modelo de dibujo ofrece á la perpetua emulación de su discípulo el Juicio final de la Sixtina:

«No pienses descubrirle en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa
Mayor de cuantas se han jamás pintado,
Que hizo el Buonarota de su mano
Divina, en el Etrusco Vaticano.»

La simetría que recomienda no es tampoco la de Alberto Durero, sino la de Miguel Ángel:

«Yo la vi, y observé en aquella fuente
De perenne saber, de do salieron
Nobles memorias de valiente mano,
Que ornan la alta Tarpeya y Vaticano.»

Pero á esto y á la hermosísima descripción de los instrumentos, y á algunas leves consideraciones sobre la perspectiva y el escorzo, se reduce la parte conservada del tratado, que ciertamente enseña poco, aunque nos admire por el arte divino con que lo ennoblece todo. ¿Quién olvida aquella descripción de la concha de los colores:

«Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno
La que guarde el carmín y guarde el oro,
El verde, el blanco y el azul sereno:
Un ancho vaso de metal sonoro
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos al olio en blando frío
Del calor los defiende y del estío?»

¿O aquellos otros versos acerca de la cuadrícula

«Y luego mirarás por dónde pasa
Cierto el contorno de la bella idea,
De rincón en rincón, de casa en casa,
De aquella red que contrapuesta sea?»

Los escritos en prosa de Céspedes (todos incompletos) se refieren más bien á la historia que á la teoría del arte, pero nos autorizan á tener al insigne racionero por crítico estético de los de raza. Con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas, describe y juzga una obra de arte, y á veces estas palabras no son indignas de la grandeza de los objetos. Interrogado por el sabio humanista Pedro de Valencia sobre la misma cuestión que tanto preocupó á D. Felipe de Guevara, Céspedes, con más prudencia que él, como quien sentía la grandeza de los artistas contemporáneos suyos, se guarda muy mucho de fallar el pleito en favor del arte antiguo, limitándose á decir que «vamos muy á peligro de errar, comparando y cotejando las obras que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo». Prescindiendo, pues, de las obras de arte que no tienen existencia más que en las páginas de Plinio, trata de caracterizar las maravillas del Renacimiento, que él propio vió en Italia y que conservaba vivas en su memoria. Para ensalzar á Miguel Ángel se le ocurren siempre magníficas palabras: en una parte dice de él que «en ciencia de músculos y proporciones humanas lleva muchos pasos de ventaja á los antiguos», y que hinchó y perfeccionó toda la capacidad de las artes: en otro le compara con Píndaro, á quien Céspedes tenía muy especial devoción, reconociendo y venerando en él el atributo de la grandeza. De Rafael pondera la «modestia virginal y di-

vinidad en rostros humanos, ternura grande en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes y ornatos *con cierta simplicísima hermosura»*, y el haber añadido á la pintura, «juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se había visto y creo no se verá», y al *incendio del Borgo* llama «divina cosa». De Masaccio escribe que «fué el primero entre nuestros mayores que procuró engrandecer aquella débil manera de entonces»; y lejos de mostrar encono contra el arte de la Edad Media, aunque tache de «ridículas y mal asentadas» sus figuras, parece como que se complace en traer á la memoria estos obscuros principios de aquella obra humana subida después á tanta alteza, reconociendo con amplio espíritu que se adelanta casi dos siglos á la crítica de su tiempo, «que sin duda se acabara del todo la pintura, si la religión cristiana no la hubiera sustentado, de cualquiera manera que fuese». Céspedes busca afanoso la cuna y las primeras muestras del arte cristiano, porque (como él dice con frase bellísima) «con más brío comienza á salir una planta del suelo, aunque sea una hojita sola, que cuando se va secando, aunque esté cargada de hojas». Siente *harto dolor* de que, por renovar el pórtico del Vaticano, se destruyeran pinturas bizantinas, y confiesa que, teniendo devoción particular á una rudísima imagen de Santa María de Trastevere, dolióse muy amargamente el día en que la encontró blanqueada. Reverencia y besa las santas y antiquísimas paredes de las iglesias mozárabes de Córdoba, y reconoce que «esta suerte de pintura, aunque tan grosera é inculta, parece que todavía eran las cenizas de donde había de salir la hermosísima fénix, que

después brilló con tanto esplendor y riqueza, disipando las cerradas tinieblas.... De estos principios, aunque flacos, subió la grandeza de este arte á la cumbre que en nuestros tiempos se ha visto».

En el discurso llamado inexactamente *Sobre el templo de Salomón*, Céspedes, para indagar el origen de la columna corintia, que, en su concepto, es la palma rodeada y *astringida* de las cuerdas, rechaza racionalmente la leyenda de la hija del alfarero de Sición y busca (lo mismo que los eruditos de hoy) la cuna de la arquitectura en Oriente, y principalmente entre los asirios, reduciendo á su justo valor el testimonio de Vitrubio, que «solamente observó la manera de los griegos, ó no vió los edificios donde estaban puestas las columnas, ó no entendió el modo de sacarlas torcidas» (1).

Nunca se siente mejor todo el precio de la elegante brevedad de Céspedes que cuando se pasa de

---

(1) El simpático y benemérito William Stirling, cuyos *Anales de los Artistas de España* son un excelente manual, no superado todavía en algunas de sus partes, trae un estudio muy cabal y discreto sobre Céspedes, de quien hace este magnífico elogio:

«*Ferw man have ever excelled Cespedes in vesrsatility of tatent and in the variety of his accomplishments. Italy had not seen his like since the days when Leonardo da Vinci dreamed his dreams of architecture and alchemy; discoursed of chemistry and optics, charmed the court of Ludovico Sforza whith his own songs to the music of his own lyre, drained the marshes of the Adda, and painted his matchless «Last Supper» in the Dominican couvent at Milan.*»

Traduce en verso inglés algunos trozos del *Poema de la Pintura*, del cual dice que está escrito «*with the preci-*

sus fragmentos á los libros de arte que, en número relativamente mayor que hasta entonces, produjo el siglo XVII. Muchos de ellos versan sobre la cuestión de si la pintura debe ó no contarse entre las artes liberales. Semejante controversia, cuyo solo enunciado nos parece hoy un absurdo, y que ni aun como tema de declamación podría admitirse en el aula de un dómine pedante, implica cierta gravedad para los artistas del tiempo de Felipe IV, puesto que llevaba consigo el pagar ó no pagar pesadísimas alcabalas, de las que (según el espíritu quijotesco del tiempo, bastante por sí solo para matar toda actividad industrial en España) pesaban sobre el trabajo mecánico, haciéndole casi imposible, amén de cerrar á sus honrados cultivadores el camino para ciertos honores y digidades. ¡Hubo caballeros de Santiago que se escandalizaron de que su insignia ornase el pecho de Veláquez! Y es de ver, en las pruebas que hizo para su hábito, con cuánta solicitud se trata de inquirir si había pintado ó no por dineros, y si tenía tienda ó público obrador: ¡pecado verdaderamente nefando, según las ideas de entonces! Á los ojos de tales gentes, lo que realzaba a Velázquez no era el

---

sion of a mechanic and the grace of a poet». Declara digna de Shakespeare la descripción del caballo: *«The great English poet of the same age, who wrote for the world and all time, has hardly sketched the stead of hes Adonis in more vivid verse»*.

(Annals of the Artists of Spain by sir William Stirling, Maxwell Baronet. A new edition incorporating the author's own notes, additions and emendations..... In four volumes. London, 1891. Tomo II, págs. 377 á 401.)

título de grande artista, sino el de «apossentador y ayuda de cámara de S. M.».

Cuando tal espíritu dominaba, claro es que merecieron bien de la cultura los que, oponiéndose al torrente, trataron de probar con razones filosóficas y jurídicas la nobleza del arte de la pintura, dilatándose con este motivo en la ponderación de sus efectos, y penetrando, aunque por incidencia, en la noción misma del arte. El primero de los libros compuestos con tal objeto parece haber sido la *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles,* publicada en 1600 por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que merece más alabanza por lo mismo que no era pintor ni pleiteaba en causa propia, como tampoco el jurisconsulto D. Juan de Butrón, autor de los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1), que, aparte de la bondad de su asunto, son uno de los más pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española. Butrón emprende probar «con la autoridad de Hipócrates y de Martín Lutero» (como diría graciosamente Moratín), que aunque los antiguos contaron sólo siete artes liberales, por acomodarse al número

(1) *Discusos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es Liberal y Noble de todos derechos, De D. Juan de Butrón, profesor de ambos derechos. Á D. Fernando de la Hoz, Gentil-hombre de la casa de su Magestad. Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez, Impressor del Rey N. S.* (Este frontis, grabado por Schorquens, precede á la portada, que dice casi lo mismo, con

perfecto, no entendieron excluir del número ni á la Poesía «que participa de la *Gramática* y de la *Retórica*», ni menos á la Pintura, que tiene parentesco y al mismo tiempo emulación, con todas las artes y ciencias, con la Historia, con la Filosofía y Razón de Estado, con la Dialéctica, con la Retórica, con la Aritmética, con la Geometría, con la Música, con la Astronomía; de donde infiere que, dependiendo todas ellas de principios recíprocos, «la assimilación hace que tengan unos mismos privilegios el assimilante y el assimilado»; lo cual, además, se comprueba difusamente con la estimación que la pintura tuvo en Grecia, y entre los hebreos (?), con cánones de concilios, con haber sido Dios el primer dibujante del Tabernáculo, y después Moisés; con las pinturas de San Lucas; con haber hecho Julio César ciudadanos romanos á los profesores de las artes liberales; con la noticia de Fabio *Pictor*; y, finalmente, con la recóndita verdad de que «la nobleza consiste en la virtud», lo cual no sé cómo pueda compaginarse con el desatino, que en otra parte suelta el buen Butrón, de que «la nobleza se deslustra con ejercer oficios mecánicos, por donde los hijosdalgo que tie-

---

estos adimentos: después de *todos derechos*, «*no inferior á las siete que comúnmente se reciben*».) Después del nombre del impresor, el año 1626. Preliminares.—Tassa.—Suma del Privilegio.—Erratas.—Aprobación de Fr. Francisco Boyl.—Licencia.—Aprobación de Gil González de Ávila. —Dedicatoria.—Otra á los profesores y aficionados del Arte de la Pintura.—Silva del Maestro Valdivielso en alabanza del autor.—Tabla de los autores alegados.—Sumario de los discursos.

4.°, 17 hs. prls., 122 de texto y 18 de *Tabla*.

nen boticas, lonjas ó tiendas, pierden la posesión de su nobleza con ellas».

Análogas razones fueron expuestas en el pleito que Vicente Carducho y otros pintores sostuvieron en 1633, logrando sentencia favorable contra el fiscal de la Real Hacienda (1), que pretendía cobrarles alcabala de sus pinturas. En la información figuran los gloriosos nombres de Lope de Vega, Jáuregui y Valdivielso, al lado del erudito León Pinelo, del historiógrafo Vander-Hammen, amigo de Quevedo, y del predicador Juan Rodríguez de León: notable testimonio de la hermandad con que vivían entre nosotros las artes y las letras, favoreciéndose y honrándose mutuamente. León Pinelo y Butrón agotaron la controversia jurídica. El parecer de Jáuregui, que también se imprimió suelto, es el más notable de todos, aunque tiene algunas puerilidades, como el llamar á la pintura arte de ángeles, por haberla ejercitado los dos incomparables artífices *Miguel* y *Rafael*. Así como de paso, no deja de inculcar algunas ideas de estética idealista, con la gravedad del magisterio que él tenía entre sus contemporáneos. «El arte no pretende sólo corpulencias, sino vidas y espíritus. Aquel gran pintor veneciano, Giorgione, aspiraba á tanto en la pintura, que toda su tristeza era mirar las cosas vivas, enojado que lo que él pintaba no tenía ningún espíritu, y cuando le alababan sus obras como admirables, decía con despecho que todo era nada, pues las figuras no respiraban y no

(1) Carducho imprimió el *Memorial informatorio* de este pleito al fin de sus *Diálogos de la Pintura*.

se movían..... La Anatomía es más de la pintura que de los médicos, porque no la explica simplemente, sino con todas las variedades que trueca el movimiento de los miembros y sus acciones, y las que tocan á cada sujeto, según su edad, sexo ó estado, y según sus pasiones, donde la variación del dibujo no tiene límite, ni deja de ser comprensible..... El alma y vida de la pintura no consiste en hermosos colores, ni en otros materiales externos, sino en lo *íntimo del arte* y su inteligencia.»

Pero no bastaron ni la generosa ayuda de los poetas, ni la sentencia ejecutoriada y firme de 1633, para impedir que, creciendo los apuros del Erario y la bancarrota nacional durante los calamitosos reinados de Felipe IV y Carlos II, la Real Hacienda, que si andaba tibia y remisa en pagar, lo que es en cobrar era capaz de asirse á un clavo ardiendo, volviese á inquietar á los pintores con el terror de las alcabalas y del repartimiento de soldados, suscitándoles en 1677 nuevo pleito, que no llegó á sentenciarse, y del cual no alcanzaríamos noticia alguna si no corriese impresa, en libro de muy humilde título y muy sustancioso contenido, una declaración de D. Pedro Calderón de la Barca, presentado como testigo por los pintores. Es una de las rarísimas muestras que tenemos de la prosa del gran dramaturgo, y han hecho muy mal sus biógrafos en prescindir de este discurso, si es que le han conocido, porque el título del libro en que está no convida ciertamente á buscarle allí (1). El estilo es muy de

(1) Vid. *Cajón de sastre..... Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho.....* Madrid, en

Calderón, enfático y conceptuoso. Declara que siempre tuvo natural inclinación á la pintura, y solicitó saber lo que de ella habían escrito los antiguos: «y hallé ser la pintura un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la naturaleza, pues no crió el poder divino cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate: y dejando el humano milagro de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y obscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, es muy de reparar en que transcendiendo sus relieves de lo visible á lo no visible, no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños á lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño), llegó su destreza aun á copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo.....» ¿No nos parece oir en este trozo la noble, aunque algo amanerada entonación de los romances de sus comedias? El caballeresco poeta, tan rico de condiciones pictóricas como sensible al halago de los colores y de las formas, considera la pintura, no ya sólo como arte liberal, sino como *arte de las artes, que á todas las domina, sirviéndose de todas;* y lo prueba por razones más especiosas que científicas, buenas en una comedia,

---

la imprenta de Miguel Escribano, tomo IV, págs. 25 á 43. Nipho declara haber sacado este documento de la escribanía de Juan Mazón de Benavides.

más bien que para escritas en los protocolos de una escribanía. «A la gramática..... la tributa las concordancias con que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores: puesto que el día que no distribuyera lo blanco á la azucena, lo rojo al clavel y lo verde á sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma..... Si pinta batallas, enfervoriza á empresas; si incendios, atemoriza á horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si países divierte; si jardines, recrea....., y, finalmente, si en reverentes simulacros nos pone á la vista aun los más arcanos misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruido del culto, de la reverencia y del respeto?..... Contribuyendo á la Pintura la Gramática, sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica, sus persuasiones; la Poesía, sus inventivas; sus energías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Óptica, sus aumentos y disminuciones, y finalmente, la Astronomía y Astrología, sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que *número transcendente* de todas las artes sea la principal que comprehende á todas?» Calderón transporta á la Pintura la idea del *número transcendente*, que los músicos aplicaban á su arte cuando más querían encarecerla. Palomino repetía, á principios del siglo XVIII, que «si la pintura estuviese conmemorada entre las siete artes liberales, se la hiciera manifiesto agravio, porque de este modo sería sólo una de ellas, siendo, como es, *un compendio de todas*». Estaba encontrado

el modo de salvar la dificultad de la omisión de la Pintura entre las artes liberales, dificultad grave para unos hombres que daban tan despótico valor á la tradición y á la autoridad. La Pintura no era ninguna arte de las siete, por lo mismo que era una *orma gráfica* aplicable á todas.

Un pintor florentino, trasladado desde su infancia á España, y modificado por el realismo peninsular, hombre piadoso y bien intencionado, fecundísimo productor de cuadros ascéticos, en que no se advierten cualidades de orden superior, pero sí extraordinaria soltura de mano, apacible devoción y aptitudes para comprender el espíritu leyendario, había impreso en 1633 unos *Diálogos de la Pintura* (1), muy apreciados entre los bibliófilos por su escasez

(1) *Diálogos de la pintvra, sv defensa....., definición, modos y diferencias..... Por Vincencio Carducho..... Síguense á los Diálogos, Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras. Impresso con licencia por Francisco Martínez. Año de* 1633. *En Madrid.* 4.° Portada grabada, 8 hs. prls., 229 foliadas, 11 de *Tabla* y una de colofón. Láminas en madera al principio de cada diálogo.

—*Diálogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en* 1633, *en la que se reproducen en facsímile todas sus láminas: dirígela D. G. Cruzada Villaamil. Madrid*, 1865, *imp. de Manuel Galiano.* 4.°, 542 páginas. (Biblioteca de *El Arte en España.*)

La vida artística de Carducho ha sido escrita por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, y con más extensión por el Sr. Cruzada Villaamil en unos artículos de *El Arte en España.*

Los preliminares de los *Diálogos* son: Dedicatoria al

en el mercado, y entre los amigos de las Bellas Artes por las noticias que nos da de algunas colecciones de su tiempo, luego dolorosamente deshechas, de algunos cuadros perdidos, y de tal cual artista español, aunque muy pocos. El estilo es fácil y llano, si bien afeado de incorrecciones é italianismos, que debieron de pegársele al autor, no de su origen, puesto que tan niño vino á España, sino de la frecuente lectura de los preceptistas toscanos. En la exposición no sigue el mejor orden, puesto que destina el primer diálogo á la enumeración de las principales obras de pintura y escultura que se admiran en Italia, formando una especie de guía del viajero que quiera visitarlas; el segundo, á los orígenes, pérdida y restauración del arte de la pintura, y á encarecer su estimación, nobleza y dificultad; el

---

Rey.—Aprobación del Obispo de Siria Fr. Micael Avellán.—Licencia del Ordinario.—Aprobación de Julio César Firrufino, catedrático de Matemáticas y Artillería por Su Majestad.—Suma del Privilegio.—Tasa.—Dísticos latinos del Maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.—Silva del Maestro Valdivielso (que parece que tenía la especialidad de encomiar todos los libros de arte).—Prólogo á los lectores.

El diálogo es siempre entre un *Maestro* y un *Discípulo.*

Nótense estas palabras de Carducho en el *Prohemio:* «Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana, y por tantos títulos ilustre en el mundo; pero como mi educación desde los primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros católicos Monarcas..... si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario á la vida, justamente me juzgo por natural de Madrid.»

tercero, á la definición y esencia de la pintura, y sus diferencias; el cuarto, á la distinción de la pintura teórica y práctica, á la imitación del natural, y á las relaciones entre la pintura y la poesía; el quinto, al modo de juzgar las pinturas, á la perspectiva, al dibujo y al colorido; el sexto, á las diferencias de los modos de pintar y á la preeminencia entre la pintura y la escultura; el séptimo, al decoro de la pintura sagrada; el último, á resumir en una especie de tabla sinóptica los nombres técnicos y ciertos principios de fisonomía y simetría, terminando con el estado actual de la pintura en España. Para realzar su libro acudió Carducho á sus amigos poetas, que tan bien le habían asistido en el pleito de la alcabala, y coronó cada uno de los diálogos con versos de Lope, Valdivielso, el P. Niseno (que hasta en el púlpito persiguió á Quevedo), el judaizante Miguel de Silveira, el caballero santiaguista D. Antonio de Herrera Manrique, el seco y adusto Francisco López de Zárate, y el acólito de Lope Dr. Juan Pérez de Montalbán. Estos versos no son lo menos curioso del libro, sobre todo por el espíritu idealista y platónico que en ellos domina, y que era el modo *oficial* de pensar de aquel tiempo, aun en las escuelas más naturalistas. Es verdad que Valdivielso contempla

«La *verdad* admirada
De verse, cuando al lino la traduces,
En el rasgo menor ejecutada»;

pero esta verdad es la verdad metafísica, la verdad de la idea, puesto que, según lo explica el Dr. Miguel de Silveira, lo ideal vence á lo real, y el arte á la naturaleza misma:

«Que por modo fecundo,
Es el alma común que informa el mundo.
....
Vencerla te contemplo,
Pues viendo la deidad de tus pinceles,
Introducir desea
Forma vital en tu divina Idea.»

En opinión de Lope, la mayor excelencia de la pintura consiste en dar

«Cuerpo visible á la incorpórea esencia»,

vistiendo de hermosura á la purísima sustancia intelectual;

«Y si hubiera más alto que los cielos
Lugar que penetraras,
Los zafiros rasgando de sus velos,
Al sol por sombra de tus pies dejaras.»

La pintura *reforma los defectos de la naturaleza*, y si no lo crea, por lo menos lo renueva todo. De aquí el hermoso arranque de Francisco López de Zárate, exhortando á los artistas á pisar la senda de la pintura mística:

«¡Oh, no abatáis las alas hasta el suelo;
Que Dios las dió para volar al cielo!»

El sentido de la prosa de Carducho corresponde á los versos de sus amigos (1). Y no sería materia de

(1) Perfectamente caracteriza Justi (*Velázquez und sein Jahrhundert*, I, 223-230) el espíritu de los *Diálogos de la Pintura*: «*Carducho's System is der alte, romisch-florentinische Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts*».

pequeña sorpresa (si no supiéramos lo que pesaba en aquella edad el prestigio de la tradición escrita) el ver al autor de los populares y devotos cuadros de la vida de San Bruno, que parecen una de nuestras antiguas comedias de santos trasladada al lienzo, mostrar tan exagerado puritanismo idealista, y censurar tan ásperamente la fogosidad y furia de colorido, y los rápidos, vigorosos y osados modos de ejecución de las escuelas veneciana y española. Así le vemos lamentarse de que la pintura, después de Miguel Ángel, decline y baje á toda prisa, apartándose de aquella perfección de dibujo, y *aquel cerrar los perfiles exteriores del desnudo;* y condenar á los meros imitadores del natural exterior, á los «*retratadores* que se han de sujetar á la imitación del objeto bueno ó malo, sin más discurrir ni saber: lo cual no podrá hacer el que tuviere habituado el entendimiento y vista á buenas proporciones y formas». *Imperfecta è indocta pintura* llama á la de los naturalistas, aunque sea «admirable la representación y el modo de obrar prácticamente». Quiere que se *estudie* del natural y no se copie, «y así el usar dél será, después de haber raciocinado, *especulando* lo bueno y lo malo de su propia *esencia* y de sus accidentes, y hecho arte y ciencia dello; que sólo sirva la naturaleza de una *reminiscencia* y *despertador* de lo olvidado..... y será acertado tenerla tal vez delante, no para copiar sólo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de animar los espíritus de fantasía, despertando y trayendo á la memoria las ideas dormidas y amortiguadas..... sabiendo distinguir..... adónde la naturaleza anduvo sabia y adónde depravada, observando é imitando lo uno, y

enmendando y corrigiendo lo otro con la razón, á pesar de la torpe y material mano, que tal vez lo impedirá..... La simple imitación sólo se permite al que retrata, en cuanto á la forma y color..... Sirvan de autorizar esta mía los griegos y romanos, que nos consta que con tanto cuidado *enmendaron los desaciertos de la naturaleza*, que, según el Petrarca, jamás, ó raras veces, obró con perfección; y bien lo significó Lisippo, cuando decía que formaba los hombres como habían de ser, y no como ellos eran: docta y cuerda sentencia.»

La malquerencia de Carducho contra Velázquez, que había eclipsado á todos los antiguos *pintores del Rey*, se descubre aún con más franqueza en otras partes de la obra: «Á los que hacen tales pinturas de simple imitación, los venero como médicos empíricos, que, sin saber la causa, hacen obras milagrosas, y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendrán aplauso grande, si bien en el de la razón y entendimiento no osarán parecer..... Deste abuso no tienen poca culpa los artífices, que poco han sabido ó poco se han estimado, abatiendo el generoso arte á conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros en bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, *y otros de borrachos*, otros de fulleros, tahures, y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto *de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos* y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del Artífice.» También el Caravagio, no sólo por su propia brutalidad y desorden, sino por el agravante delito de ser maestro del gran Ribera, irrita la bilis censoria del apocado Carducho, que le

presenta como un monstruo y como el Anticristo de la pintura, que «con falsos y portentosos milagros y prodigiosas acciones, se llevará tras de sí á la perdición tan grande número de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables, aunque ellas en sí engañosas, falsas y sin verdad ni permanencia».

Esta tremenda requisitoria contra la pintura naturalista empieza, sin embargo, con una definición del arte que ningún naturalista tendría reparo en aceptar: «Semejanza y retrato de todo lo visible (según se nos representa á la vista) que sobre una superficie se compone de líneas y colores.» Prueba evidente de la confusión que reinaba en las ideas críticas de nuestros pintores, y del carácter empírico é irracional que tenían todas estas nociones.

Carducho fué uno de los primeros en notar, aunque rudamente, ciertas relaciones y semejanzas entre la poesía y la pintura, ensalzando como coloristas á varios poetas contemporáneos suyos, si bien da escasa muestra de su gusto en poner por las nubes el *Polifemo* y *Las Soledades* de Góngora, cual modelos de perfectísima pintura, tales que «no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma», en lo cual dijo Carducho más verdad de lo que él imaginaba, pues ¿qué pincel podría seguir tan inconexos delirios y darles cuerpo y forma aparente (1)?

---

(1) El elogio de las condiciones descriptivas de Lope de Vega es muy curioso, como primera aplicación de la crítica pictórica á las obras del ingenio poético: «Advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen,

Ceán Bérmudez, cuya inestimable laboriosidad en allegar memorias de nuestros artistas sólo admite comparación con la pobreza y vulgaridad de su crítica, en que apenas se percibe la influencia de Jovellanos, otorga al libro de Carducho la palma entre todos los de pintura que tenemos en castellano; pero como repite lo mismo en el artículo de Pacheco y en el de Francisco de Holanda, y es de presumir que lo repitiera en otros, si más libros importantes de pintura hubiese en castellano, nos quedamos sin conocer su verdadera opinión sobre este punto. En el parecer común (que también es el mío), el libro que aventaja á los restantes no es el de Carducho, sino el *Arte de la Pintura* (1), del sevillano Francisco Pacheco, suegro y primer maes-

---

ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuosa gravedad, ya en devota religión, convirtiendo indevotos, incitando lágrimas de empedernidos corazones. Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya, que representaba una tragedia tan bien pintada (probablemente *La Desdichada Estefanía*), con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó á que uno de los del Auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de sí), se levantase furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollaba una dama inocente..... ¿Pues qué, si pinta un campo? parece que las flores y hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos á la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un Invierno, hace erizar el cabello y abrigarse; si un Estío, se congoja y suda el Auditorio, etc.»

(1) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívensse los hombres eminentes que ha avido en ella,*

tro de Velázquez. Pacheco, cuya mejor obra fué su yerno, era, aunque valiente retratista, pintor más especulativo que práctico, y ha dejado hartos ejemplos de triste y descarnado amaneramiento; pero en conocimientos teóricos é históricos de las artes plásticas, y en aptitud para comprender sus bellezas y hacerlas perceptibles á los demás, así como en generoso entusiasmo por todas las manifestaciones del ingenio humano y en deseo de honrar y sublimar la fama de los que en ellas se aventajaron, ningún español de su tiempo puede ponérsele delante. La posteridad le agradece, más que sus teorías y sus cuadros (por más que ni una cosa ni otra carezcan de mérito), su galería de contemporáneos retratados al lápiz negro y rojo; su academia, que congregó bajo el mismo techo las artes y las letras de Sevilla, prolongando así, como en un invernadero,

---

assí antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones de polimento y de mate; del dorado bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Sevilla, Simon Faxardo, 1649. 4.º, 4 hojas preliminares, 641 páginas y una de índice. Los preliminares son *Licencia del Ordinario.—Privilegio.—Tassa.* Este libro rarísimo fué escrito por lo menos diez años antes de imprimirse. En la edición se suprimió (no atinamos por qué) el prólogo, que puede verse en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (tomo IV, págs. 14 á 17).

—*Arte de la Pintura..... Segunda edicion que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en Sevilla, el año de* 1649. *Dirígela don Gregorio Cruzada Villaamil.—Madrid*, 1866, *imprenta de*

la vida algo artificial, pero espléndida, de aquella colonia romana ó ateniense, que los Céspedes, los Mal-Laras y los Herreras habían trasplantado á la Bética (1). Poeta sin carácter propio, pero elegante y noble unas veces, y otras donairoso y epigramático hasta confundirse con Baltasar de Alcázar; controversista hábil y muy docto en materias teológicas, como lo acreditó en el tratado de las pinturas sagradas y en sus polémicas sobre la Inmaculada Con-

---

Manuel Galiano (tomos II y III de la Biblioteca de *El Arte en España*). Dos tomos, 4.º, el primero de 432, y el segundo de 382 páginas.

Pacheco compuso algún otro opúsculo técnico, especialmente uno encabezado *Á los profesores del Arte de la Pintura*, en un pleito con el escultor Montañés. Son 4 hojas en 4.º, rarísimas. Se han reimpreso en el tomo III de *El Arte en España* (1864).

Sobre Pacheco, además de los libros de Ceán Bermúdez y Stirling (*Annals of the artists of Spain* y *Velazquez and his times*), debe leerse con particular atención la siguiente monografía del actual felicísimo poseedor del *Libro de retratos:*

—*Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito..... Por D. José María Asensio. Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, impresores*, 1876. Hay otra edición algo aumentada (Sevilla, E. Rasco, 1886.)

Posteriormente el Sr. Asensio ha reproducido por el procedimiento fotozincográfico todo el *Libro de retratos.*

(1) En el *Velázquez* de Justi (I, 85-104) puede leerse un ingenioso *Diálogo sobre la Pintura*, discretamente imaginado para exponer las ideas que en Sevilla reinaban sobre el Arte á principios del siglo XVII.

cepción contra los tomistas, y sobre el patronato de Santa Teresa contra Quevedo; apasionado de la literatura italiana, y muy leído en las obras técnicas de su facultad, tenía Pacheco todas las condiciones necesarias para erigirse con autoridad en jefe de escuela, y en preceptista y dogmatizante, aun de los que como artífices le superaban en mucho. Su libro *De la Pintura* apenas es hojeado hoy sino por algún curioso investigador que va á buscar allí noticias de Rubens ó de Velázquez; pero no hemos de llevar la injusticia hasta declararle en todo lo demás *obra tan doctá como inútil.* Dura nos parece la frase, aunque sea de persona tan sabia y competente en estas materias como D. Pedro de Madrazo (1). Nunca pudo tenerse por inútil, y era ciertamente muy loable en

---

(1) Todavía le califica con más dureza Stirling, aunque hace resaltar la importancia de sus noticias históricas: «*Althoug an invaluable authority on all subjects connected with the Arts of the Peninsula, Pacheco can hardly be called an agreeable writer, being pompous and prolix; even beyond the measure of his age and country..... In his ponderous prose, these abstruse speculations become insupportably tedious, and are altogether destitute of the grace with which the poetical fancy of Cespedes has clothed them. Like Carducho, he delights in anecdotes of the painters of antiquity, in whose history he is almost as well versed as his contemporary, the Dutch Junius.* (*De Pictura Veterum.* Amsterdam, 1637.....)

»*In the description of his own works he is specially prolixe and minute.*

»*The most agreeable and valuable portions of the work are those relating to the history of Sbanish art, written in a spirit of hearty admiration of contemporary painters;*

el siglo XVI, recoger en un solo libro, con método y claridad, toda la enseñanza técnica que andaba esparcida en los italianos. Es cierto que Pacheco no se levanta nunca á grandes consideraciones estéticas, aunque lo poco que dice es bueno y verdadero, como luego veremos; mas para juzgar de su *utilidad*, esta consideración es secundaria, pues la mayor excelencia de la verdadera estética consiste en ser *inútil* en el sentido vulgar de la palabra, como *inútil* es toda especulación filosófica *pura*, por más que sus consecuencias derramen vivísima luz sobre toda obra humana. Pero como el propósito modestísimo de Francisco Pacheco era tratar del *arte*, y no de la ciencia de la pintura, y esto las más veces, no con palabras propias, sino traduciendo y concordando las de Leonardo de Vinci y León Alberti, Vasari y

---

which leave in the reader's mind a pleasing impression of the character of the author, and make us the more keenly regret the time and space given to Zeuxis and St. Luke, instead of Vargas aend Joanes. His affectionate pride in the success of Velazquez is very delightful.»

(*Annals of the Artists of Spain.....* II, págs. 537 á 557.)

(Cf. Justi, *Velazquez*, I, págs. 69 á 74.)

La cultura general que poseyó Velázquez procedía, principalmente, de la enseñanza y de la biblioteca de su suegro, pues en Sevilla era donde había estudiado, según dice Palomino, «para las Proporciones y la Anatomía, las obras de Alberto Durero y Vesalio; para la Fisionomía y Perspectiva, las de Juan Bautista Porta y Daniel Bárbaro; la Geometría de Euclides, la Aritmética de Moya, y algo de Arquitectura en Vitrubio; y las obras teóricas de Pintura de Federico Zuccaro, Alberti Romano y Rafael Borghini».

Dolce, su libro tiene, y no puede menos de tener, el valor de los libros de donde fué sacado; esto es, un valor enteramente práctico, no en el sentido de que pueda educar á ningún pintor, que esto ningún tratado lo consigue ni aspira á conseguirlo, ni las retóricas, ni las poéticas hacen poetas ni oradores, sino en el sentido de iniciar en la técnica á los profanos y de precaver contra sus escollos á los mismos artífices, ejerciendo una influencia más bien negativa que positiva, pero indudable. Es trivial sin duda todo lo que Pacheco escribe sobre el dibujo, la simetría y el colorido; pero no calificaré yo del mismo modo sus sabias enseñanzas acerca del decoro artístico, ni menos su tratado de la pintura religiosa (1), que en nada desmerece del que dió muchos años después tanto renombre al P. Interián de Ayala. Si á esto se añade el elevado concepto del arte que todo el libro infunde, especialmente el capítulo en que se muestra «cómo la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento, tiempla el furor y dureza del ánimo, y hace al hombre blando y comunicativo»; y si se tienen en cuenta las copiosas noticias históricas de pintores españoles, italianos y flamencos con que Pacheco va matizando agradablemente su exposición, los fragmentos poéticos que intercala, el mérito insigne de haber salvado los de Céspedes, y, finalmente, la corrección y limpieza de la prosa, exenta, á pesar de la fecha del libro, de todo resabio de mal gusto, se convendrá conmigo en que, lejos de ser inútil, el *Arte de la Pintura* fué un positivo

(1) En esta parte ayudaron mucho á Pacheco algunos jesuítas amigos suyos.

servicio hecho á nuestra cultura estética del siglo XVII, hasta por la misma rigidez de sus principios, tan opuestos al fácil naturalismo reinante. Siempre es bueno tener á la vista un ideal de perfección, aun cuando no se cumpla, y siempre era saludable freno de arrojos y bizarrías el continuo recuerdo de Rafael, de Miguel Ángel y de Leonardo de Vinci, tantas veces memorados en aquellas páginas.

En tres libros se divide el *Arte de la Pintura*, y tres son también sus materias principales, aunque no se reducen exactamente á los tres libros: historia del arte, teoría del mismo, teoría especial de las pinturas sagradas. Las noticias históricas están tomadas principalmente del gran libro de Vasari, aunque, al hablar de la pintura de los Países Bajos y contar la vida de los dos Van-Eyck, sigue y extracta á Carlos Vanmander.

Su concepto del arte en nada difiere del de los maestros italianos. Define la pintura «arte que enseña á imitar con líneas y colores», pero entiende, de acuerdo con el maestro Francisco de Medina, que son objetos imitables *los naturales, los artificiales y los formados con el pensamiento y consideración del alma:* «sueños, devaneos, grotescos y fantasías de pintores», y lo mismo «ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos y emblemas», «visiones imaginarias, intelectuales y proféticas».

En cuanto al fin propio de la obra artística, procede con más timidez que los teólogos, pero distingue, como ellos, el fin próximo y el remoto, y el fin del pintor y el de la pintura. «El fin del pintor como sólo artífice, será con el medio de su arte ganar hacienda, fama ó crédito, hacer á otro placer

ó servicio, ó labrar por su pasatiempo ó por otros respetos semejantes. El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende, con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque hace que parezca viva..... Pero considerando el fin del pintor, como de artífice cristiano, puede tener dos objetos ó fines, el uno principal y el otro secundario ó consecuente.

»Éste menos importante será ejecutar su arte por la ganancia y opinión y por otros respetos..... pero regulados con las debidas circunstancias, lugar, tiempo y modo, de tal manera que por ninguna parte se le pueda argüir que ejercita reprensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio del estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano, criado para cosas santas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan bajamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas..... Y si del fin de la pintura (*considerada sólo como arte*) decíamos que es semejante á la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes..... Y no por esto se destruye ó contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que..... la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse á lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva

y rica sobreveste, y demás de asemejarse, se levanta á un fin supremo, mirando á la eterna gloria.»

Este profundo sentido religioso, ó más bien ascético, que hace de Pacheco en la teoría un predecesor del espiritualismo de Owerbeck, le mueve á quitar todo valor propio á la pintura, considerándola sólo como una manera de oratoria que «se encamina á persuadir al pueblo..... y llévalo á abrazar alguna cosa conveniente á la religión».

Á tal concepto del arte había de corresponder forzosamente una estética idealista, sea cual fuere el rumbo que en sus producciones pictóricas y poéticas siguieran Pacheco y sus amigos. La *certa idea* que venía á la mente de Rafael, para suplir la carestía que en el mundo hay *de buoni giudici et de belle donne*, era idea familiar en el terreno teórico á los artistas de la llamada escuela de Sevilla. Pacheco nos dice expresamente que la perfección consiste en pasar de las ideas á lo natural, y de lo natural á las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto.....» Así lo hacía Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio, el cual, primero que se pusiese á inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos propios y naturales de cualquier figura, conforme á su idea, y hacía luego diversos rasguños..... Para mover la mano á la ejecución se necesita de ejemplar ó *idea* anterior, la cual reside en la imaginación ó entendimiento..... Es, pues, la idea un concepto ó imagen de lo que se ha de obrar, y á cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, *mirando como dechado la imagen que tiene en el entendimiento*..... Formada ya la *idea* en el entendimiento é imaginativa, elige el artífice, juzgando su juicio que

la *idea* que tiene presente se puede ó debe *imitar* con tal modo y circunstancias.»

Es cierto que la mayor parte de esta ideología platónica la trasladó Pacheco á la letra de un papel de su amigo y consejero el jesuíta Diego Meléndez, el cual le proporcionó también una explicación escolástica del conocimiento y de la formación de los conceptos é imágenes. Pero Pacheco y toda su tertulia, incluso su yerno, creían en la objetividad realísima de la idea pictórica, con tanto ardor y buena fe, como los neoplatónicos de Florencia.

«Tales, pintor divino,
Cuales los figuraste,
En tu capaz *idea* los pintaste»,

decía Antonio Ortiz Melgarejo, en alabanza del *Juicio Final* de Pacheco. Y otro poeta, mucho más ilustre, Baltasar de Alcázar (por quien la sal andaluza no tuvo que envidiar á la sal ática recogida en el mismo mar donde nació Venus), dando tregua á sus donaires que ennoblecieron la taberna, levantaba el tono para ensalzar á sus amigos en las redondillas siguientes, magistrales como todas las suyas:

«Su pincel levanta el vuelo
Hasta el ángel Micael,
Y de allí sube el pincel
Hasta parar en el cielo:
....
Allí sujetó la *idea*
De su arte no vencida,
Deseada, mas no habida
Jamás de quien la desea.
Y él, glorioso de tenella,

Con ingenio soberano,
Va sacando de su mano
Divinos *traslados* de ella.
  Y así no es de humano intento
Lo que Pacheco nos pinta:
De otra materia es distinta,
De celestial fundamento.
  Pues con destreza invencible,
Lo que es espiritual,
Dándole retrato igual,
Le forma cuerpo visible (1).

Verdad es que con esta doctrina del *ideal*, no ya subjetivo, sino objetivo, se hermanaba de una manera que hoy nos parece extraña, la de la *selección de las formas naturales*, de la cual había un ejemplo clásico y célebre, el de Zeuxis y las vírgenes de Crotona. Pero los amigos de Pacheco salían fácilmente de la dificultad de un modo ingenioso y hasta profundo, que en nada comprometía la tesis idealista, diciendo que, al elegir unas partes y desechar otras, se había guiado Zeuxis por los dictámenes de la *idea* anterior, formada en su entendimiento, y trasunto de la idea que moraba en más altas esferas. Así lo dice otro Alcázar (D. Melchor):

«Contemplaba su belleza
Y admiraba cada parte,
Atendiendo siempre al *arte*,
Nunca á la naturaleza.»

¡Y esto en un grupo de naturalistas! ¡Tan persis-

(1) *Poesías de Baltasar de Alcázar*. (Ed. de los Bibliófilos de Sevilla, págs. 67 á 69.)

tente era el dominio de la metafísica platónica, aunque se la contradijese en la práctica! El mismo Pacheco, desentendiéndose de la prioridad del estudio de la teórica, recomendada por el universal y matemático genio de Leonardo, aconseja comenzar por la práctica ó ejercicio de la mano y por una sencilla imitación. Los preceptos vienen luego, para emancipar al artífice de la servidumbre de los modelos, y de la servidumbre *del mesmo natural*, apartándole *de lo seco y desgraciado*, y llevándole á inventar y disponer con propio caudal, con libertad y señorío.

Para mí, lo que más realza á Pacheco es su tolerancia dogmática. Reconoce, con franqueza rara en un preceptista, que quizá su arte no incluye la verdad absoluta, y no presume estrechar á sus leyes ó caminos á los que pretenden arribar á la cumbre del arte, ni poner tasa ó límite á los buenos ingenios, puesto que habrá por ventura *otros modos más fáciles y mejores*. Admira á Ribera, «cuyas figures parecen vivas y todo lo demás pintado»; encuentra disculpas para el Greco; se gloría de tener en Velázquez *la corona de sus postreros años;* confiesa que la mayor parte de los pintores de su tiempo siguen lo contrario de lo que él y los italianos aprueban; pondera la *dulzura y asiento de colores* de los flamencos; se extasía con los *borrones* de Tiziano, que «mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza». En la crítica hay que tenerle por ecléctico, si bien en la teoría pone sobre todo arte humano «aquella hermosa manera ó modo de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos; y de todas las excelentes pinturas de Rafael de Urbino, que en todas fué gracioso

y lleno de gran decoro, y de Miguel Ángel, que en la grandeza y fuerza del desnudo tuvo gran superioridad». «Así que, en el dibujo del desnudo, ciertamente yo seguiría á Micael Ángel, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad, á Rafael de Urbino.» El que después de estas palabras examine los cuadros de Pacheco, aun los mejores, verá qué distancia hay de los propósitos á la ejecución, y (lo que es más extraño) qué antinomia tan palpable entre lo que se enseñaba en la academia y lo que se practicaba en el taller para satisfacción de los frailes y de los devotos que encargaban cuadros.

Para ser la pintura perfecta y excelente, se requieren, según Pacheco, cuatro cosas: «buena invención, buen diseño, buen colorido y bella manera». Sería conveniente que el artífice supiera, y no medianamente, letras humanas y divinas, como Durero y Leonardo, y León Alberti; pero ya que esto no sea posible, debe suplir la falta con el trato y comunicación de hombres sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua. En la materia de lo que él llama *decoro*, ó sea la *conveniencia* artística, es tan observante Pacheco, que, á pesar de su idolatría por Miguel Ángel, tacha la reminiscencia gentílica de la barca de Carón en el Juicio final de la Sixtina, que para él era, como para Céspedes, «la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo, quitando á los venideros la esperanza de igualarla en artificio, profundidad y sabiduría». En la cuestión del desnudo se ve en grave conflicto entre su honestidad y pudibundez, no ya de pintor cristiano, sino de cofrade ó *congregado*, y

su admiración por el Buonarroti; y sale del paso proponiendo el extraño recurso de «sacar del natural rostros y manos de mujeres honestas» (lo cual, á su entender, no tiene peligro), y valerse para lo demás de «valientes pinturas, papeles de estampa, y nuevos modelos y estatuas antiguas y modernas y de los excelentes perfiles de Alberto Durero». Pintor perfecto será, según Pacheco, el que reuna al dibujo la *consideración y conveniencia*, la profundidad de pensamiento, el estudio de la anatomía, la propiedad en los músculos, la diferencia en los paños y sedas, el acabado de los partes así en el dibujo como en el colorido, la belleza y variedad en los rostros, el artificio en los escorzos y perspectivas, el ingenio en las luces. No se contentará con *sacar* una cabeza del natural: el arte de los retratos, en el cual el mismo Pacheco se aventajaba tanto, y en el que su yerno vencía á todos los artistas del mundo, le parecerá un arte inferior ante aquella grandeza de Miguel Ángel, «que voló como ángel superior á las cosas más terribles de vencer».

Si el libro de Pacheco fué el código de los pintores andaluces, y el de Carducho el de los pintores madrileños (unos y otros á reserva de no cumplirle, venerándole, como hacían los dramáticos con las poéticas clásicas), los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (1), del zaragozano Jusepe

(1) *Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez, Pintor de S. M. D. Felipe IV, y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, á quien dedica esta obra.*

Martínez, pintor del segundo D. Juan de Austria, pueden considerarse como el trasunto de las doctrinas reinantes en el grupo que nuestro arqueólogo artista Carderera, á pesar de su amor á todas las cosas de su tierra, negaba que pudiera apellidarse con razón histórica *escuela aragonesa*. Por supuesto que, estéticamente considerado, el libro de Jusepe Martínez no contiene ni más ni menos que lo que hemos visto en Carducho y en Pacheco, con la desventaja de estar peor escrito y ser más desordenado y confuso. Lo único que le avalora y realza son las peregrinas noticias que contiene de la pintura aragonesa, y aun de la pintura española en general, muchas de las cuales en vano se buscarían en otra parte. En riqueza histórica vence á todos nuestros libros de arte, y es el que más interesa á la curiosidad de un siglo de arqueólogos como el nuestro.

Martínez no es enemigo sistemático de la manera de sus contemporáneos, que él llama *desembarazada y liberal;* pero, educado en Italia, en amigables relaciones con Guido y el Dominiquino, había llegado

---

Publícala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por su individuo de número D. Valentín Carderera y Solano. Madrid, imprenta de Manuel Tello, 1866. 4.º, XVI + 59 + 222 páginas.

Va ilustrado con una introducción del Sr. Carderera, rica de recónditas noticias sobre el arte en la Corona de Aragón.

La primera edición del manuscrito de Jusepe Martínez (aprovechado ya por Ceán Bermúdez) se hizo en el *Diario de Zaragoza* el año 1852, por diligencia de D. Mariano Nougués y Secall.

á formarse un gusto *teórico* tan puro y acrisolado, que asombra en escritor de fines del siglo XVII. Sus maestros italianos le habían enseñado que «ninguno imaginase exceder al gran Rafael en disposiciones y actitudes y movimientos ni en el don soberano de la expresión y de la gracia, porque no obró nada que no fuese la propia hermosura». El mismo Ribera, con franqueza semejante á la del Diablo Predicador, le había confesado en Nápoles que las obras de la escuela romana «son tales que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces; que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios (que son el norte de la perfección), parará en ruina fácilmente». Aleccionado por tales y tan poco sospechosas admiraciones, llamaba Martínez «dichoso tiempo y dichosos discípulos» á los de Miguel Ángel; dedicaba un capítulo entero á tratar de la filosofía natural y moral de la pintura; ponía en las nubes al *grande* Alberto Durero, á Lucas de Holanda, al *dulcísimo* Correggio, y sobre todos al *magno* Leonardo; sin perjuicio de decir de Tiziano y del *arrogante* Tintoretto que «pasmaron á la misma naturaleza».

Pero su entusiasmo clásico, así como no le hacía tener en menos á los venecianos, tampoco le cerraba los ojos para sentir la belleza de otros modos y estilos de arte; y así le vemos ponderar el *extravagante modo y belleza* de algunas tablas y esculturas de la Edad Media, «que aunque por manera seca y delgada, están hechas con tan grande devoción sus figuras, que en ellas se muestra un no sé qué de bondad..... y no son dignos de menos estimación, por haber carecido de los ejemplares que hoy tene-

mos». Y al mismo tiempo que censura las prolijidades y menudencias y la *falta de grandeza y magnitud y liberalidad de contornos* de Juan de Juanes y otros imitadores de Rafael, no cierra la puerta á los arrojos del Caravaggio, y repite una y otra vez con alta elocuencia y espíritu de renovación estética: «El que desea saber y hacerse lugar, póngase con espíritu generoso en el estudio; que *si bien hay mucho hecho, falta aún mucho por hacer,* y dar materia nueva *para ser el Altísimo alabado, que infunde en los mortales tanta ciencia. El campo de la sabiduría es inmenso, y así, nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas,* como lo han hecho todos los excelentes maestros. El que esté bien en los rudimentos y preceptos podrá ser *señor de toda manera.*»

Aunque el libro de Jusepe Martínez es enteramente práctico, no reduce el arte á las *noticias* (historia), ni á las *prácticas* (técnica), sino que admite una estética general que llama *fundamento del arte y raiz cuadrada de la inteligencia.* En ninguno de nuestros escritores de artes plásticas encontramos una división tan completa y bien razonada. Para demostración de las altas miras del pintor aragonés y honra de su nombre, podrían recordarse todavía sus preceptos de «vestir las figuras conforme al tiempo», en lo cual no admite más excepción que la de las pinturas religiosas (acerca de las cuales profesa la máxima purista de *atender más á la devoción y decoro que á lo imitado*), y su doctrina idealista de la *elección de los asuntos* «que es cierta idea que forma el hombre, nacida de su *buen gusto* (1), por la cual dispone

(1) Nótese esta expresión, que (como sabemos) se cree

su obra con tal gracia y artificio, que declara por ella una cosa nunca vista».

Al lado de los compendios teóricos, y favorecida en cierta manera por ellos, comenzó á levantar la cabeza la crítica de las obras de arte en particular, el origen de la cual ponen los franceses en los *Salones* de Diderot, pero de la que pueden encontrarse, así en Italia como en España, tentativas y ensayos anteriores, suscritos algunos de ellos por nombres muy ilustres. Ya hemos visto apuntar este género de crítica en Céspedes; y si se reunieran los juicios de pintores y de cuadros esparcidos por la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, del P. Sigüenza, estilista incomparable, bajo cuya mano los secos anales de una Orden religiosa, enteramente española, y no de las más históricas, se convirtieron en tela de oro, digna de los Livios y Xenophontes, tendríamos un *Salón* no desapacible, que quizá convidaría á muchos profanos á la lectura completa de este grande y olvidado escritor, quizá el más perfecto de los prosistas españoles, después de Juan de Valdés y de Cervantes. No diré que las ideas del P. Sigüenza sobre el arte tengan el alcance ni la trascendencia de sus meditaciones sobre la teodicea ó sobre la filosofía de la historia, pero indican algo, todavía menos frecuente que las nociones estéticas en los que no son artistas; es decir, la emoción personal y viva enfrente de las obras de arte, y la facilidad para expresarla. El P. Sigüenza era muy capaz de este entusiasmo, aunque á veces le emplea en

---

de origen español, pero que no aparece en escritos anteriores al siglo XVII.

modelos tan dudosos como Jerónimo Bosco (en quien le deslumbró el espíritu satírico y alegórico, que casi nunca es pintoresco) (1), y propende siempre á aplicar criterios literarios á las artes plásticas. Pero las descripciones de algunos cuadros de Ticiano están hechas de mano maestra, como por quien sabía ver y era sensible á la magia del color: «El uno es otra oración del huerto, muy en lo escuro de la noche, porque aunque era el lleno de la luna, no quiso aprovecharse de su luz, y así está cubierta de nubes: la del ángel que da en la figura de Cristo está muy lejos, aunque con ella se vee muy bien: los apóstoles dormidos apenas se divisan, y aun así muestran lo que son. Judas es la persona más cerca y la que más se vee por la luz de la linterna, que como adalid va delante, y reverbera en el arroyo de Cedrón la lumbre: valentísimo cuadro.» La prosa del P. Sigüenza parece como que adquiere el número poético cuando trata de cuadros. No es menos linda esta descripción del de la Visita de los Reyes: «En la colateral del Evangelio está la adoración de los Reyes, del mismo Ticiano, obra divina, de la mayor hermosura y (como dicen los italianos) *vagueza*, que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo, que parece iluminación: lindos rostros y hermosas

(1) Dice de Jerónimo Bosco el P. Sigüenza (libro IV): «Comúnmente los llaman los disparates..... gente que repara poco en lo que mira..... Sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio; y si disparates son, son los nuestros, no los suyos..... es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres.»

ropas y sedas, que parece todo vivo, y la misma naturaleza.» En el San Jerónimo, «figura de gran relieve y fuerza», admira «una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo Santo nos dice que la tenía..... El risco, árboles, león, fuente y los demás paños y adornos del cuadro *tan redondos y tan fuertes, que se pueden asir con la mano»* (1).

(1) Si en su delicada atención á las cosas de arte es singular el P. Sigüenza entre nuestros cronistas de órdenes religiosas, no lo es menos entre nuestros historiadores generales la piadosa curiosidad y el buen instinto con que Antonio de Morales, tanto en su *Crónica* como en el *Viaje Santo*, descubre, por decirlo así, la arquitectura asturiana de los primeros tiempos de la Reconquista, y aprecia con tan graciosa ingenuidad algunos de sus monumentos, que ciertamente nadie le había enseñado á contemplar ni á admirar. Así dice de Santa María de Naranco: «Es grande para ermita y chica para iglesia: toda la labor es lisa, y la hermosa vista que el templo hace consiste en su buena proporcion y correspondencia.» Y en otra parte, hablando del mismo templo: «No hay más que unas escaleras lisas, mas están puestas con tanta gracia, que dan, luego en mirándolas, contento y sentimiento de mucho primor en el arquitectura. Estas escaleras fueron necesarias para tener toda la iglesia debajo otra del mismo tamaño, á la costumbre de entonces, y por ser grande y alta hace más bravo edificio.» Véase tambien esta linda descripción del diminuto templo de San Miguel de Lino: «Es pequeñito, pues con grueso de paredes no tiene más de cuarenta pies de largo y la mitad de ancho: mas en esto poquito hay tan linda proporcion y correspondencia, que cualquier artífice de los muy primos de agora tendría bien que considerar y alabar. Mirada por de fuera, se goza una diversidad en sus par-

Hace pocos años desenterró la erudita curiosidad de D. Adolfo de Castro, y el celo de la Academia Española vulgarizó, una breve y curiosa *Memoria de las pinturas* que Felipe IV mandó colocar en el Escorial en 1656, *«descriptas» y colocadas por Diego de Sylva Velàzquez*, opúsculo que se dice impreso en Roma dos años después por su discípulo D. Juan de Alfaro (1).

---

tes, que hace parecer enteramente en cada una lo que es y lo hermoso que tiene. El crucero y cimborio, la capillita mayor y la torre para las campanas, todo son cosas que se muestran por sí con gran gusto á los ojos, y todo junto hace mayor lindeza. Entrando dentro, espanta un brinquiño tan cumplido de todo lo dicho y de cuerpo de iglesia, tribuna alta, dos escaleras para subir á ella y á la torre, comodidad y correspondencia de luces. Y agradando todo mucho con la novedad, da mayor contento ver en tan poquito espacio toda la perfeccion y grandeza que el arte en un gran templo podía poner.»

Tales pasajes, y no son los únicos, muestran que el sentido del arte de la Edad Media, aun en sus formas más primitivas y modestas, nunca faltó del todo á ciertos espíritus selectos, por más que no haya sido general hasta nuestros días, gracias á la arqueología romántica.

(1) El único ejemplar conocido es el que posee en su Biblioteca la Academia Española:

—*Memoria de las pinturas que la Majestad Cathólica del Rey Nuestro Señor Don Philippe IV embía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial*, *este año de MDCLVI*, *descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez*, *cavallero del Orden de Santiago*, *Ayuda de Cámara de su Magestad*, *Aposentador Mayor de su Imperial Palacio*, *Ayuda de la Guarda Ropa*, *Ugier de Cámara*, *Superintendente extraordinario de las obras reales*, *y pintor de*

En la primera edición de la presente obra acepté de buena fe, como tantos otros críticos (1), la autenticidad de esta *Memoria;* pero un estudio más detenido de la materia me ha obligado á rectificar mi opinión, convencido principalmente por los argumentos del sabio profesor de la Universidad de

---

Cámara, Apeles deste siglo. La ofrece, dedica y consagra á la posteridad D. Ivan de Alfaro. Impressa en Roma, en la officina de Ludovico Grignano, año de MDCLVIII. 8.º, 16 hojas.

Se ha reimpreso en el tercer tomo de las *Memorias de la Academia Española* (Madrid, Rivadeneyra, 1872, páginas 479 á 520), con un prólogo del Sr. D. Adolfo de Castro, que se esfuerza en demostrar el plagio del P. Santos.

Otra reimpresión, acompañada de traducción francesa y notas, hizo el barón Carlos Davillier, *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial* (París, Aubry, 1874).

(1) Algunos posteriores á mí, por ejemplo, Lefort, que en su libro *Velázquez* (*Les Artistes Célèbres*), págs. 94 y 96, dice, entre otras cosas, lo siguiente:

«Velázquez se revela enteramente en estas noticias, con sus preferencias, su gusto, su admiración entusiasta por los pintores de la escuela veneciana.» Copia este pasaje, relativo al *Lavatorio*, del Tintoretto, que yo también había citado:

«Es de excelentísimo capricho, y en la invencion y ejecucion admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira á que es pintura; tal es la fuerza de sus tintas y disposicion de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que, disminuyéndose, hacen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras hay aire ambiente..... La mesa, asientos y un perro

Bonn, Carlos Justi, autor de la obra monumental sobre *Velázquez y su tiempo.* Ya Cruzada Villamil había hecho notar, en 1885, el anacronismo que envolvía la portada de este libro, en que se da á Velázquez el título de Caballero de Santiago en 1658, es decir, un año antes de serlo (1). Justi ha desmenuzado y triturado la *Memoria*, haciendo notar la pobreza de tecnicismo y la falta de precisión que en ella se observa. Los juicios que contiene no son los de un pintor, sino los de una persona devota impresionada por aquellos cuadros, como lo era sin duda el P. Santos, en cuya *Descripción de El Escorial,* impresa en 1657, un año antes que la supuesta *Memoria,* se encuentran estos juicios casi á la letra, aunque con más amplitud (2). El Sr. D. Aureliano

---

que está echado, *son verdad, no pintura*. La facilidad y gala con que está obrado, causará asombro al más despejado y práctico pintor; y, por decirlo de una vez, *cuanta pintura se pusiere junto á este lienzo, se quedará en términos de pintura, y tanto más él será tenido por verdad.*»

Y añade:

«Pero estos elogios, tan justificados por otra parte, cuánta más razon habría para aplicárselos exactamente, y en los mismos términos, á las propias creaciones de Velázquez.»

(1) *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, escritos con ayuda de documentos. Por D. Gregorio Cruzada Villamil. Madrid*, 1885. Obra casi desconocida por no haber entrado en el comercio.

(2) *Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Carl Justi..... Mit einem Abriss des Literarischen und Küntslerischen Lebens in Sevilla. Bonn. Verlag von Max Cohen et Sohn*, 1888.

Tomo II, páginas 244 y 261.

de Beruete, autor de un estudio todavía más reciente sobre Velázquez, y á nuestro juicio el mejor que tenemos bajo el aspecto de la crítica técnica, acepta la argumentación de Justi, y niega como él en redondo la autenticidad de la debatida *Memoria* (1).

Por mi parte, añadiré que el libro, bibliográficamente considerado, tiene todas las trazas de ser impresión subrepticia, clandestina y bastante posterior á la fecha que lleva en el frontis. No creo, sin embargo, que la superchería deba atribuirse á nuestros días. Antes bien tiene la traza de uno de aquellos fraudes, más ó menos graves, que en tiempo de Felipe V solía hacer el Conde de Saceda, ora reimprimiendo libros antiguos y conservándoles la fecha de la edición original, como ejecutó con la *Gramática castellana*, de Antonio de Nebrija y con los *Diálogos*, de Pero Mexía; ora achacando á unos autores escritos de otros, como hizo en cierto tomito que dió como de *Poesías varias*, de Lope de Vega, perteneciendo las más de ellas á Francisco López de Zárate; ora inventando libros apócrifos, como el *Buscapié*, de Cervantes (distinto del que en nuestros días forjó D. Adolfo de Castro). Llevaba el Conde su bibliomanía hasta el punto de imprimir *un solo ejemplar* de algunas de estas falsificaciones, por el gusto de ser poseedor único de ellas, y quizá fué éste el caso de la *Memoria* de Velázquez.

---

(1) A. de Beruete, *Velázquez.....* París, Henri Laurens 1898. Páginas 175 y 180.

Conviene, con la opinión de los autores citados, don Jacinto Octavio Picón en su elegante libro *Vida y obras de D. Diego Velázquez*. Madrid, 1899, páginas 121 y 12.4

Pero como siempre la mentira nace de algo, creemos que el fundamento que ésta tuvo fué la siguiente noticia, dada por Palomino en 1724: «De las cuales (pinturas) hizo Diego Velázquez una descripcion y Memoria, en que da noticia de sus calidades, historias y autores, y de los sitios en que quedaron colocadas para manifestarle á S. M. con tanta elegancia y propiedad, que calificó en ella su erudicion y gran conocimiento del arte, porque son tan excelentes, que sólo en él pudieron lograr las merecidas alabanzas.»

No es imposible que este catálogo de Velázquez llegara á manos del P. Santos, y que éste le aprovechara á su modo. Pero lo que parece muy verosímil, es que la noticia dada por Palomino sirviese de estímulo al Conde de Saceda, ó á algún otro erudito estrafalario, para entresacar del libro del P. Santos los párrafos que, según él, debieron de constituir la *Memoria* de Velázquez, é imprimirlos en la forma que se ha dicho.

No hay razón, por consiguiente, para privar al monje jerónimo Fr. Francisco de los Santos, autor de la *Descripción breve de San Lorenzo el Real*, publicada en 1657, del mérito, muy relativo sin duda, que tienen sus descripciones de cuadros, en las cuales procuró seguir las huellas del P. Sigüenza, si bien quedándose á larga distancia, tanto en penetración estética como en pulcritud de estilo; pues aunque no sea el del P. Santos de los peores de su tiempo, muestra visibles huellas de la decadencia literaria, y peca á veces de lánguido y difuso. Su admiración por los pintores idealistas se satisface á poca costa con frases hechas, de las que co-

rrían en los talleres y en los libros: «Devoción rara, reverencia y afectos, concierto y armonía de historias.» Siente mucho mejor la impresión del color, especialmente en los pintores venecianos. Una de las cosas que más le hieren en los ojos y más le admiran, son las manchas amarillas del traje del negro que sirve á la mesa en el cuadro de las *Bodas de Caná*, del Veronese, así como en el de la Purificación el contraste del paño *blanco* del altar con la ropa *amarilla* listada de otros colores. A propósito del *San Sebastián*, de Tiziano, exclama: «Fuera de estar el cuerpo lindamente pintado, *está colorido tan divinamente, que parece vivo y de carne.*» Escojo de intento estos trozos, por ser de los que pasaron á la *Memoria* impresa con nombre de Velázquez.

Pertenecen también á la segunda mitad del siglo XVII los manuscritos de Alfaro y Díaz de Valle, biógrafos, el primero de Velázquez y el segundo de diversos pintores: trabajos que aprovechó Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1), transcribiéndolos muchas veces á la letra. Pero Palomino, si bien educado en el gusto del siglo XVII, pertenece ya al XVIII por la fecha de la publicación de su *Museo*, que en la parte técnica es una volumi-

---

(1) Dice Palomino, *Museo Pictórico*, t. III, pág. 400: «Dexó Alfaro en su expolio varios libros y papeles muy cortesanos; entre ellos algunos apuntamientos de Velazquez, su maestro, que nos han sido de mucha utilidad para este tratado.»

Página 353: «A quien se debe lo más principal de esta historia.»

nosa y útil recopilación de nuestros antiguos libros de artes (1).

---

(1) Pacheco afirma que el Greco fué gran filósofo, y escribió de la pintura, escultura y arquitectura. Es un dolor que se hayan perdido estos escritos, en los cuales aquel paradójico ingenio se apartaba de seguro de la senda trillada. Pacheco le atribuye dos ó tres opiniones, que él combate como extravagancias: una de ellas la preferencia del colorido al dibujo; otra la afirmación de que la pintura no es arte.

El Sr. D. José de Salamanca poseía un tratado inédito de pintura del P. Matías Irala. El de Fr. Juan Rizzi, utilizado por Palomino, ya se había perdido en tiempo de Ceán. González de Salas, en sus comentarios á Petronio, donde hace una digresión sobre la pintura *compendiaria* de los egipcios, menciona un tratado *de pictura veteri* de D. Juan de Fonseca y Figueroa, grande amigo de Rioja.

No he mencionado los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, por D. Josef García Hidalgo (Madrid, 1691), ni *El Pincel, cuyas glorias describía D. Félix Lucio de Espinosa y Malo* (1681), porque uno y otro carecen de toda importancia científica, siendo el primero una cartilla de dibujo ó poco más, y el segundo una declamación de perverso gusto.

D. Bartolomé J. Gallardo aseguraba haber perdido *el día de San Antonio* algunos tratados españoles de pintura. Es de presumir que de muchos más se dé cuenta en el *Catálogo de escritores de bellas artes*, que compuso el señor Zarco del Valle, y fué premiado por la Biblioteca Nacional hace muchos años, sin que hasta el presente hayamos tenido la satisfación de verlo impreso.

En las *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuestas por el Conde de la Viñaza*, Madrid, 1894, tomo III (pági-

nas 92 y siguientes), se da curiosa noticia de los escritos técnicos del pintor aragonés Jerónimo de Mora, y se inserta á la letra la *Relación hecha á S. M.* (Felipe III) *de la obra de Jerónimo de Mora, pintor, en El Pardo, por él mismo*». De ella entresacamos los siguientes párrafos:

«Fué la pintura inventada de los antiguos, no sólo para que deleitase los ojos corporales con la variedad de colores y figuras, sino para que juntamente el estragado gusto de los hombres, cebado en lo deleitoso, aprendiera lo honesto y provechoso de la natural y moral filosofía, y lo más oculto y encumbrado de su teología. Para lo cual trajeron tres maneras de fábulas: unas morales, otras racionales y otras compuestas, con las cuales, formando historias y figuras (como dice Platon) nos descubrieron las más admirables obras de naturaleza, nos consolaron en nuestros naufragios, nos desarraigaron de los ánimos las perturbaciones y espantos, y deshicieron las opiniones poco honestas. Esta doctrina siguieron los bien advertidos pintores egipcios, griegos y romanos, procurando que sus obras fueran unos hermosos y virtuosos libros, que no sólo deleitasen los ojos del cuerpo, sino que tambien levantasen á altas y celestiales contemplaciones las almas, observando siempre la calidad del lugar que adornaban, el príncipe á quien servían ó la deidad que celebraban. Esta curiosidad necesaria vemos en estos tiempos obstruída, parte por la negligencia de los artífices, y parte por los pocos favores que los virtuosos alcanzan.....»

En la instrucción que presentó al secretario D. Tomás de Angulo para la tasación de esta obra suya de El Pardo, leemos:

«Lo primero, que pues la pintura se forma de dos partes, la una material y la otra espiritual, que vean y estimen cada cual de por sí, viendo así el alma y razon de su obra como lo material de ella.....

»La Majestad del Rey nuestro Señor lo declaró, cuando por muerte de Juan de la Cruz y de Bartholomé Carducho, pareciéndole que los que habían de acabar sus obras

no les darían el alma que á tales obras convenía, mandó que Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquellas galerías debían hacer....., lo cual no se hizo conmigo, porque habiendo yo *revuelto toda filosofía natural y moral*, para celebrar, segun la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos, las buenas virtudes de la cristianísima Reina y Señora nuestra D.ª Margarita de Austria, que está en gloria; y habiéndole yo mostrado la traza y relacion de ella, el Rey nuestro Señor, por mano de Francisco de Mora, maestro mayor de las obras en aquella ocasion....., aprobó y dió por muy de su real gusto mi trabajo.»

Este pintor aragonés, tan preciado de su saber histórico, mitológico y simbólico, fué elogiado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, formó parte de la Academia de los Nocturnos de Valencia con el nombre de *Sereno*, y de la *Academia Selvaje* de Madrid, vivió en intimidad con los grandes ingenios de su tiempo, es uno de los poetas de las *Flores* de Espinosa y del Certamen de San Jacinto en Zaragoza, y compuso tres comedias. (Véanse las bibliotecas aragonesas de Andrés de Ustarróz y Latassa.)





APÉNDICE AL CAPÍTULO XI

LOS «DIÁLOGOS DE LA PINTURA», DE FRANCISCO DE HOLANDA

FRANCISCO de Holanda nació en Portugal y en portugués escribió; pero sus *Diálogos* fueron traducidos inmediatamente al castellano: sus enseñanzas iban dirigidas á los dos pueblos peninsulares, según él mismo declara á cada momento: se jacta de haber sido el primero que *en España* hubiese escrito sobre *pintura*, y ante tal declaración sería verdadera ingratitud dejar de ponerle en el número de los nuestros. Digamos, pues, con su sabio editor Joaquín de Vasconcellos, que «en arte y en literatura no hubo fronteras entre Castilla y Portugal hasta el siglo pasado», y procedemos al estudio de los *Diálogos*, que si no son en todo rigor el más antiguo libro de Artes compuesto en la Península, son por lo menos el más antiguo libro de Pintura.

Inútil es rehacer lo que ya ha sido magistralmente realizado por el editor de estos diálogos, es decir, el estudio de la biografía artística de Francisco de Holanda. Nacido en Lisboa por los años de 1518,

hijo de un iluminador holandés, llamado Antonio, heredó la tradición artística de su familia, y desde muy joven comenzó á modelar en barro. Pero de tal modo se transformó luego en Italia, que volvió hecho un hombre nuevo, y pudo, sin nota de ingratitud, hacer arrancar de allí toda su educación, y decir que en Portugal no había tenido maestros en el dibujo ni en la plástica. Su primera iniciación clásica fué por medio de la literatura, más bien que por medio del arte. La debió, sin duda, á los humanistas con quienes convivió en Évora, en el palacio del infante cardenal D. Alfonso, en cuyo servicio pasó sus primeros años; al latinista y arqueólogo Andrés Resende; al helenista Nicolás Clenardo. Cuando á los veinte años emprendió su viaje artístico á Italia, protegido por el rey D. Juan III, no sólo tenía suficiente preparación técnica, sino una cultura general, una orientación de espíritu, un amor sin límites á la antigüedad resucitada; todas las condiciones, en suma, que podían hacerle en breve tiempo ciudadano de Roma. Allí vivió en el más selecto círculo artístico y social que puede imaginarse; trató familiarmente á Miguel Ángel, á la Marquesa de Pescara, á Lactancio Tolomei, á Julio Clovio, al célebre grabador de metales y cristal Valerio de Vicenza; y este mundo es el que en sus obras hace revivir, estos coloquios son los que transcribe, en forma animada y pintoresca, con dicción tan espontánea y sencilla, con tan candoroso entusiasmo, que excluyen toda idea de ficción ó de artificio retórico, y permiten dar entero crédito á las muchas y curiosas noticias históricas que los diálogos especialmente contienen.

Cuando en 1547 volvió nuestro artista á la Península, traía, como fruto de sus viajes, el precioso libro de diseños *(Antiguidades da Italia)*, que es hoy una de las joyas del Real Monasterio de El Escorial. Durante nueve años había recorrido toda Italia, desde Lombardía hasta Sicilia, copiando antigüedades paganas y cristianas, edificios civiles y religiosos, obras de arquitectura militar, acueductos, fuentes y jardines, frescos y mosaicos, arcos triunfales, estatuas é inscripciones, detalles arquitectónicos y hasta paisajes y escenas de costumbres: todo lo que podía servir al arte, de cualquier modo que fuese. «¿Qué pintura de estuque ó grutesco (dice él mismo) se descubre por estas grutas y antiguallas, ansi de Roma como de Puzol y de Bayas, que no se hallen lo más escogido y lo más raro de ellas por mis cuadernos diseñadas?»

Tuvo Francisco de Holanda, como todos los hombres del Renacimiento, el sentido de la enciclopedia artística, pero en la práctica no pasó de dibujante é iluminador: «Miniador con puntos y de blanco y negro», como él se intitulaba. No fué pintor propiamente dicho: no se conoce ningún cuadro suyo, pero en sus postreros días tuvo la generosa ambición de ser arquitecto, y lo fué sin duda, aunque teórico y no práctico, pues ni uno sólo de sus estudios y proyectos llegó á ejecutarse. Eran ciertamente grandiosos, como se ve por el tratado *de las fábricas que faltan á la ciudad de Lisboa*, presentado en 1571 al rey D. Sebastián. Allí se revela, no solamente el conocedor profundo de la antigüedad latina, adepto convencido, y por lo mismo intransigente, de un ideal artístico de severa y sólida ma-

jestad, sino el inventor ingenioso, el hábil mecánico, que, adelantándose á su siglo, discurre con acierto sobre hidráulica y sobre higiene aplicada al saneamiento de las poblaciones, y concibe el proyecto de una nueva Lisboa, de una ciudad monumental, con templos, palacios y acueductos, canales, fortalezas y puentes, y con un sistema de vías que la pusiese en comunicación con todo el reino y fuese animando los desiertos de Lusitania donde aún se conservan reliquias de la grandeza romana, todas las cuales debían restaurarse y resurgir de sus escombros para servir de espléndida corona á la reina del Tajo.

Fuera de todo exclusivismo de escuela, puede admirarse la grandeza de estos proyectos y trazas, y el entusiasmo *romano* que en todo el libro rebosa. Ningún arqueólogo ni preceptista de los nacidos fuera de Italia le sintió con tanto brío, aunque ya Sagredo, en 1529, convidaba á la imitación de los monumentos de Mérida, y Andrés Resende, en 1543, había tratado magistralmente de los acueductos, con motivo del descubrimiento y restauración del de Sertorio en Évora. Resende, uno de los mayores humanistas hispanos del siglo XVI, varón á todas luces grande, y que lo parecería más si su conciencia crítica hubiese igualado á su saber, y no hubiera pagado más de una vez tributo á la falsa arqueología (que ha sido una de las plagas de nuestra Península), estaba ligado con Francisco de Holanda por antigua y estrecha amistad: pudo ser su consejero y su guía en muchos puntos de erudición. Y no es inverosímil tampoco que, durante su estancia en Roma, puesto que la fecha coincide perfectamente,

asistiese el iluminador portugués á alguna de las sesiones de la célebre Academia de arquitectura y arqueología que, con el principal objeto de interpretar y depurar el texto de Vitruvio, tan estragado en los códices, se reunía por los años de 1542 en las casas del arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, de Vignola, del cardenal Bernardino Maffei, á quien llamó Paulo Manucio *homo plane divinus;* del cardenal Marcello Cervino, que luego fué papa con el nombre de Marcelo II, y de otros doctos y calificados varones, entre los cuales ocupaba muy digno lugar el médico y humanista alcarreño Luis de Lucena, que tanta luz prestó á Guillermo Philandro para sus comentarios sobre Vitruvio, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo.

La vida de Francisco de Holanda se prolongó hasta 1584, y no le faltó nunca protección áulica, que sucesivamente le concedieron el infante don Luis, con quien fué de romería á Santiago de Galicia en 1548, los reyes D. Juan III, D.ª Catalina, D. Sebastián y nuestro Felipe II, para quien pintó dos imágenes, de la Pasión y la Resurrección de Cristo. Son numerosos los albalaes y cédulas de estos príncipes donde constan las mercedes hechas á Holanda, y que Felipe II extendió á su familia después de su muerte. Su autoridad como crítico y hombre de gusto, era respetada por todos, y como artista quizá se le apreciaba hiperbólicamente, puesto que Resende le llama *lusitanus Apelles.* No parece haber tenido ninguna contrariedad grave en la vida. Y sin embargo, suele pecar de quejumbroso, y en sus

libros hay un fondo de disgusto, que no ha de explicarse, como torpe y poco caritativamente lo hizo Raczinsky, por desengaños de vanidad ó de codicia fallidas, sino por el triste convencimiento de que su ideal estético no era el de sus compatriotas, lo cual hacía casi estéril su propaganda; y quizá por la desproporción que no podía menos de sentir entre la grandeza de sus aspiraciones artísticas y los medios relativamente exiguos con que contaba para realizarlas. Cultivador de un género de arte que él mismo tenía por inferior, ni en pintura pasó de diseños y miniaturas, ni como arquitecto se le confió obra alguna, aunque ésta fuese su principal vocación. Censor severo de los eclecticismos y corruptelas que veía en torno suyo, su inmaculada ortodoxia vitruviana le redujo aquí, como en todo lo demás, al papel de teórico.

Y aun en esta parte le fué adversa la fortuna, ó por lo menos desigual, á sus merecimientos. Ninguna de sus obras llegó á imprimirse en su tiempo, ni lo fué tampoco la traducción castellana de los libros *de la pintura antigua,* que había hecho en vida de su autor otro pintor portugués, domiciliado en Castilla, que tenía por nombre Manuel Denis (Diniz) (1). Texto y traducción quedaron, no sola-

---

(1) Esta traducción fué acabada en 28 de Febrero de 1563. Lleva el prólogo siguiente:

«*Manoel Denis*, *al lector*. Considerando yo con el autor la falta de conocimientos que en estos nuestros reinos hay de esta illustre arte, movido por zelo mas que por cobdicia, me quise poner en semejante aprieto de trasladar la presente obra de portugués en mi romance caste-

mente inéditos, sino olvidados por cerca de dos siglos, hasta que nuestros eruditos del tiempo de Carlos III fijaron la atención en ellos. Fué, según creo, Campomanes (1) el primero que mencionó, aunque de pasada, el manuscrito castellano de los

llano, para que siquiera teniéndola presente los grandes entendimientos se puedan emplear en cosa tan dina de ellos, y los no tanto entiendan que no deven de menospreciarla, oyendo de los que mejor la entienden, sus loores y alabanzas; y porque el prólogo del autor es harto largo, en éste no lo quiero yo ser, sino solamente avisar al curioso lector que de tres cosas que en semejantes traducciones se suelen guardar, creo hallará aquí las dos, y si no dos, á lo menos la una. La primera, la verdad del original, la qual yo con todas mis fuerzas he pretendido, teniendo siempre atención al sentido, quando las palabras no han podido concordar con mi lenguaje, porque en esto nos aventajan los portugueses que tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los castellanos. La segunda, que es el buen frasis y manera de hablar, no me atrevo á dezir que la he guardado, por ser de nacion portugués, aunque criado en Castilla casi desde mi niñez, y aun de estar sujeto á hombres de tanta elegancia y tan cortesanos como serán muchos de los que este libro leyeren. La tercera, que es contar la vida del autor, del todo la callo: lo uno, por ser él vivo, guardando aquello que el sabio Salomon dice: «antes de la muerte no alabes al »varon», y lo otro porque fuera menester otro tratado más largo que el presente para contener sus virtudes».....

(1) «Francisco de Holanda, pintor portugués de mucha práctica y teoría sobre estas materias, dice así: «*El qual »dibuxo es la cabeza y llave de todas estas cosas y artes de »este mundo.*» En otras partes de la misma obra manuscrita repite Holanda con mucha precision la necesidad

Diálogos, que poseía entonces el escultor D. Felipe de Castro, y pertenece hoy á la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ponz, en el segundo tomo de su *Viaje de España* (1773), siempre útil y curioso, no olvidó entre los manuscritos de la Biblioteca Escurialense que podían interesar á las artes, el libro de diseños de Francisco de Holanda, describiéndole con bastante exactitud (1). Un artículo breve, pero sustancioso, dedicó al iluminador portugués nuestro Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (1800), encareciendo la importancia de los *Diálogos*, que califica de la mejor obra de pintura escrita en España, y haciendo votos para que se publicase. Pocos años antes, un académico portugués, Joaquín José Fe-

---

absoluta del dibuxo para las artes, inclusas las de la guerra; y trae vn caso especial de lo que sucedió al Emperador Carlos V y á los españoles en Provenza, por la falta de no tener carta ó diseño del país, al paso sobre el Ródano.»

Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento (Madrid, Sancha, 1775), pág. 100, nota V.

(1) «Es de mucha estimación otro libro de dibujos, en cuya fachada está escrito en lengua portuguesa: «*Rey-»nando en Portugal el Rey D. Joaon III, Francisco de »Ollanda passou á Italia, é das antiguallas que..... vió, re-»trató de sua mao todos os desenhos de este libro.*» Empieza por un retrato de Paulo III y otro de Miguel Ángel, iluminados. Se ven en este libro con eruditas explicaciones, dibujados perfectísimamente, los mejores trozos de las antigüedades de Roma, entre los cuales el Anfiteatro de Vespasiano, las columnas Trajana y Antoniana, los trofeos de Mario, el Templo de Jano, el de Baco, el

rreira Gordo, enviado á Madrid en comisión de su Gobierno para recoger documentos concernientes á la historia de su país (1), encontró en una biblioteca particular, que no especifica, el manuscrito, al parecer autógrafo, de los *Dois livros da pintura antigua*, y llevó á Lisboa una copia de él, que se conserva en la Biblioteca de la *Academia Real das Sciencias*, y hace las veces del códice original, cuyo paradero actualmente se desconoce. El mismo Ferreira escribió sobre Francisco de Holanda una sucinta Memoria que quedó inédita; pero ni él ni ningún otro erudito de su país ni del nuestro acometió la publicación de los *Diálogos*, y la Península tuvo que agradecer el primero, aunque imperfectísimo extracto de ellos, á un *dilettante* extranjero, al

---

de Antonino y Faustina, el de la Paz, las baxos relieves de Marco Aurelio, el Septizonio de Septimio Severo, y otros muchos monumentos y pedazos de ruinas, como cornisas, frisos, capiteles, que aún subsisten, pero no tan enteras como cuando estos dibujos se hicieron. También hay en él vistas de Venecia y de Nápoles, con algunos sepulcros de la Vía Apia, el Anfiteatro de Narbona, y muchos dibujos de mosaicos, de estatuas antiguas y otras cosas.» (Pons, fol. 2.º, pág. 215.)

(1) Sobre esta misión puede verse la interesante Memoria que lleva por título: *Apontamentos para a historia Civil e Litteraria de Portugal e seus dominios, colligidos dos Manuscritos assim nacionaes como extrangeiros, que existen na Biblioteca Real de Madrid, na do Escorial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid.* (En el tomo III de *Memorias de Litteratura Portugueza, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa.* Lisboa, 1792.)

Conde de Raczinsky, ministro que fué de Alemania en Lisboa, autor de trabajos poco maduros, pero en su tiempo originales, sobre el arte portugués. Raczinsky, que tenía muy imperfecto conocimiento de las lenguas portuguesa y castellana, no es enteramente responsable de los muchos yerros que hay en la versión que publicó, puesto que no la hizo él, sino el pintor francés Rocquemont; pero sí lo es de las notas bastante impertinentes que añadió al mutilado texto (1). Así y todo, lo que imprimió era tan curioso, que fué leído con avidez en toda Europa, y á cada momento se encuentran citados estos

---

(1) *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnée de documens, par le Comte A. Raczinsky.* París, Renouard, editeur, 1846. Los extractos de Francisco de Holanda que llegan hasta la página 77, son lo más notable que encierra esta compilación, bastante confusa y farragosa.

Por lo tocante al *Libro de Diseños* de El Escorial, no debe omitirse que ya en 1863 D. Gregorio Cruzada Villamil, comenzó á publicar en la revista quincenal *El Arte en España* (vol. III, págs. 113-120), una descripción acompañada de tres grabados. Otra más circunstanciada, también con dos diseños, se halla en el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1876, vol. III, págs. 493-527). Este largo y apreciable estudio es del difunto académico don Francisco María Tubino, que dedica además dos páginas á las obras teóricas de Francisco de Holanda, dilatándose en consideraciones sobre el *Renacimiento pictórico en Portugal.* En 1877, *La Academia*, revista de Madrid, (tomo I, págs. 139-140), reprodujo el artículo de Tubino, acompañado de un nuevo diseño.

extractos en todas las obras modernas relativas á la historia artística del Renacimiento, y especialmente en las nuevas biografías de Miguel Ángel y de Victoria Colonna.

Pero la misma importancia y celebridad del texto, y las exigencias cada día mayores de la erudición, exigían una verdadera edición, completa y crítica, del texto portugués, único que podía citarse sin recelo. Tal es la empresa que ha llevado á cabo, á costa de grandes dispendios y sin ningún género de protección oficial, el docto y profundo investigador Joaquín de Vasconcellos, cuyos estudios han abarcado todas las ramas del arte portugués, la pintura, la arquitectura y la música. Gracias á él disfrutamos ya en ediciones, no sólo correctas, sino elegantes y nítidas, todas las obras *literarias* de Francisco de Holanda, ilustradas con todo el caudal de doctrina que tales libros requieren. Y aun del más importante de ellos, que son sin disputa los *Diálogos*, ha hecho dos diversas impresiones, acompañada la segunda de una versión alemana, y de un docto y copiosísimo comentario en la misma lengua, donde se discuten á fondo, y en términos tales que puede decirse que quedan agotadas, todas las cuestiones relativas á la vida y escritos de Francisco de Holanda, á su actividad artística, á su influencia en las artes españolas, al plan y composición de sus tratados, á los interlocutores de sus *Diálogos*, á las fuentes de su doctrina estética. Plácemes sin cuento merecen por tan excelente trabajo el Sr. Vasconcellos y su sabia esposa D.ª Carolina Michaelis, cuya colaboración es visible en muchas páginas; y yo me complazco en tributárselos en

nombre de todos los amigos de la tradición artística peninsular (1).

El aparato crítico con que los *Diálogos* de Francisco de Holanda han sido publicados en las dos ediciones de que acabo de dar cuenta, hace inútil toda nueva investigación acerca de las fuentes de nuestro preceptista, que por otra parte son muy obvias. Con decir que conoció y aprovechó toda la literatura artística del Renacimiento italiano, y muy especialmente los tratados de León Bautista Alberti, Biondo y Ludovico Dulce, sin que le fueran peregrinos otros más antiguos, como el de Cennino Cennini, que se remonta al siglo XIV, queda bien

(1) En el vol. VI de su *Archeologia Artistica* (Porto 1879), publicó Vasconcellos los dos tratados *Da fabrica que falece á cidade de Lisboa* y *Da Sciencia do Desenho*, En el semanario de Oporto *A Vida Moderna* (1890-1892) dió á la luz los libros 1.º y 2.º *Da Pintura Antiga* y el *Do tirar pelo natural*, ambos con notas.

En el *Archeologo Portuguez* (Lisboa, 1896, vol. 2), insertó una descripción crítica del libro de diseños de El Escorial, con el título de *Antiguidades da Italia*, por Francisco de Holanda.

Ediciones de los *Dialogos:*

—*Quatro dialogos da Pintura Antigva.* Porto, 1896, 4.º Tirada de 100 ejemplares.

—*Francisco de Holanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom*, 1538. *Originaltext mit übersetzung, enleitung, beilagen u. erläuterungen von Joaquim de Vasconcellos.* Viena, 1899. Es el tomo IX de la segunda serie de la magnífica colección titulada *Quellenschriften für Kunstgeschiche und Kunsttechnick des Mittealters un der Neuzeit*, dirigida por R. Eitelberger de Edelberg.

marcada su filiación didáctica, que no implica, por otra parte, ningún género de plagio ó servilismo, sino una franca y libre adaptación, en que el entusiasmo del artista triunfa de las sequedades del teórico.

Los cuatro *diálogos* en su estado actual, forman la segunda parte del tratado de *De la pintura antigua* que Francisco de Holanda terminó en 1548; pero no sólo exceden en importancia estética al libro primero, que es mucho más técnico y menos original, sino que los tres primeros, por lo menos, muestran evidentes indicios de haber sido compuestos mucho antes, y durante la estancia del autor en Roma. De la parte no dialogada prescindiremos aquí. Pudo ser muy útil en el siglo XVI, y fué lástima que no se imprimiese á tiempo: el estudio de la figura humana, que ocupa gran parte del libro, es tan atento y minucioso como podía esperarse de un discípulo devotísimo de Miguel Ángel: el concepto general de las artes del dibujo, su ley de relación interna, la antigüedad y nobleza de la pintura, su valor histórico y religioso, la educación del artista por la Naturaleza y por los modelos clásicos, la noción idealista y platónica de la invención, las condiciones de la pintura religiosa, son materias que Francisco de Holanda trata con amplitud y elevación, ya que no con mucho rigor sistemático. Pero todo esto y más puede encontrarse en otros tratadistas: lo que importa conocer del nuestro son sus impresiones personales, sus confesiones artísticas, y para éstas hay que recurrir á los *Diálogos*. En la breve exposición que de ellos voy á hacer, atenderé principalmente á las ideas generales y á las anécdotas, pa-

sando por alto la parte erudita, que en el estado presente de los estudios sólo tiene un valor de mera curiosidad. Poco importa saber cómo entendía Francisco de Holanda el texto de Plinio; pero á nadie puede ser indiferente saber lo que pensaba de sus grandes contemporáneos, y lo que aprendió en su familiaridad con ellos.

Con solemne tono declara Francisco de Holanda al empezar su trabajo, que si Dios le diese á escoger entre todas las gracias que concede á los mortales, ninguna otra le pediría, después de la fe, sino el alto entendimiento de pintar ilustremente, y que de ninguna otra cosa estaba tan ufano como de haber obtenido en este grande y confuso mundo alguna luz de la altísima pintura. Por lo cual, viendo que este arte no alcanzaba en nuestra Península la estimación que en Italia, donde había cebado los ojos en su contemplación y los oídos en sus loores, determinó salir al campo como caballero y defensor de tan esclarecida princesa y dama, ofreciéndose á todo riesgo para sustentar con las armas el crédito de su soberana hermosura. Y en efecto: los *Diálogos* son una obra principalmente apologética, encaminada á despertar en la corte portuguesa el entusiasmo artístico que su autor sentía y á divulgar en modo popular y ameno las principales enseñanzas que había recogido en Italia. La forma más adecuada para este género de enseñanza familiar y cortesana era el diálogo, que por otra parte fué la forma predilecta de los tratadistas del Renacimiento, no sólo por imitación platónica ó ciceroniana, sino por instinto dramático que les llevaba á presentar en sus libros un trasunto fiel de las discretas conver-

saciones de la sociedad culta y urbana de su tiempo. Admirable y no superado modelo en esta parte fué *Il Cortegiano*, de Baltasar Castiglione, donde también abundan las digresiones artísticas y se expone con gran vigor y elocuencia la doctrina platónica del amor y de la hermosura. Creemos que este libro famosísimo en Italia y muy vulgarizado en España por la magistral versión de Juan Boscán, fué el principal modelo que Francisco de Holanda tuvo delante de los ojos para la traza y composición de sus *Diálogos*, cuyos interlocutores no son abstracciones inertes, como en tantas obras del mismo género acontece, sino personajes de carne y hueso, contemporáneos famosos, estudiados muy atentamente en sus afectos y costumbres, y cuyos discursos producen una ilusión histórica muy semejante á la que sentimos contemplando en las páginas de Castiglione el brillante espectáculo de la corte de Urbino. Veamos de qué manera nos presenta Francisco de Holanda á sus amigos, y cómo prepara el cuadro de sus *Diálogos:*

«Como mi intención al ir á Italia no era obtener la privanza del Papa y de los Cardenales, ni sentía codicia alguna de beneficios ó de expectativas, sino que deseaba poder servir con mi arte al Rey nuestro Señor que me había enviado allá, no pensé en otra cosa sino en robar y traer á Portugal los primores y gentilezas de Italia. Y así, apenas sabía de alguna cosa antigua ó moderna de pintura, escultura ó arquitectura, procuraba recoger algún apunte ó memoria de lo mejor de ella, y así, en vez de acompañar al cardenal Farnesio ó granjearme la protección del Datario mayor, se me pasaban los días

yendo unas veces á visitar á D. Julio de Macedonia, iluminador famosísimo; otras al maestro Miguel Ángel; ya á Bacio, noble escultor; ya al maestro Perino ó á Sebastián el veneciano, ó á Valerio de Vicenza, ó al arquitecto Jacobo Mellequino, ó á Lactancio Tolomei; y del conocimiento y amistad de todos ellos y del estudio de sus obras recibía siempre algún fruto y doctrina, recreándome en platicar con ellos en muchas cosas excelentes y nobles, así de los tiempos antiguos como de los presentes. Y principalmente á Miguel Ángel preciaba yo tanto, que si lo topaba en casa del Papa ó por la calle, no era posible apartarnos hasta que las estrellas nos mandaban recoger. Mis pasos y caminos no eran otros sino vagar en torno del grave templo del Pantheón y notar bien todas sus columnas y miembros; el mausoleo de Hadriano y el de Augusto, e Coliseo, las Termas de Antonino y las de Diocleciano, el arco de Tito y el de Severo, el Capitolio, el teatro de Marcelo y todas las demás cosas notables de aquella ciudad eran objeto de mi atención constante. Si alguna vez penetraba en las magníficas cámaras del Papa, era solamente porque estaban pintadas de la noble mano de Rafael de Urbino. Yo amaba más aquellos hombres antiguos de piedra que en los arcos y columnas de los viejos edificios estaban esculpidos, que no esos otros hombres inconstantes, frívolos y locuaces, que por todas partes nos enfadan. Del silencio grave de los primeros aprendía más que de la garrulería insustancial de los segundos.»

Continúa refiriendo que un domingo fué, según su costumbre, á visitar á Lactancio Tolomei, el eru-

dito comentador de Vitrubio; «persona muy grave, así por nobleza de ánimo y de sangre, como por sabiduría de letras griegas, latinas y hebreas, y por la autoridad que le daban sus años y loables costumbres». Pero hallando en su casa recado de que estaba en la iglesia de San Silvestre, en compañía de la Marquesa de Pescara, oyendo una lección sobre las Epístolas de San Pablo, dirigió sus pasos á la mencionada iglesia, situada en Monte Cavallo.

Alcanzó nuestro artista á Victoria Colonna en el período de su viudez, entregada á la piedad y al misticismo, y quizá en relaciones con la secta religiosa de que en Nápoles fué cabeza el gran escritor castellano Juan de Valdés. Francisco de Holanda, que se cuidaba poco de tales teologías, nada vió de herético ni de pecaminoso en los pensamientos ni en las palabras de la gloriosa viuda de Pescara, á la cual parece haber tributado el mismo respetuoso culto que todos los que á ella se acercaron ó penetraron en su círculo. «Era (dice) una de las más ilustres y famosas mujeres que había en Italia y en todo el mundo: tan casta como hermosa, latina y avisada, y con todas las demás partes de virtud y excelencia que en una mujer se pueden loar. Ésta, después de la muerte de su gran marido, tomó particular y humilde vida, amando sólo á Jesucristo, haciendo mucho bien á pobres mujeres, y dando fruto de verdadera católica. Debía yo la amistad de esta señora, como la de Miguel Ángel, al señor Lactancio, que era el mayor privado y amigo que ella tenía.»

Acabado el sermón de Fr. Ambrosio de Siena, y deshaciéndose todos en loores de él, insinuó gracio-

samente la Marquesa que quizá nuestro Holanda hubiera tenido más gusto en oir á Miguel Ángel predicar sobre la pintura que en escuchar la saludable doctrina del fraile. «¿Cómo, señora (replicó él, medio indignado); piensa V. S. que no sirvo ni entiendo más que de pintar? Siempre holgaré de oir á Miguel Ángel, pero tratándose de leer y comentar las Epístolas de San Pablo, preferiré siempre á fray Ambrosio.»

Sosiega Tolomei el enfado de Francisco de Holanda, y la Marquesa, para acabar de desenojarle, envía un servidor suyo á casa de Miguel Ángel con este recado: «Decidle que yo y Messer Lactancio estamos aquí, en esta capilla fresca y graciosa, y con la iglesia cerrada. Si quiere venir á perder un poco del día con nosotros, ganaremos mucho en ello. Pero no le digáis que está aquí Francisco de Holanda *el español.*» Era la razón de este disimulo, ó el darle una sorpresa, como ingenuamente parece creer nuestro autor, ó más bien la áspera condición del maestro, á quien más de una vez habría fatigado con sus importunas asiduidades, haciéndole mal de su grado platicar sobre cosas de arte. Por eso le dice malignamente Fr. Ambrosio que si se quiere que Miguel Ángel hable de pintura, el español debe esconderse para oirle.

«En esto sentimos llamar á la puerta, y comenzamos todos á dolernos de que no debía de ser Miguel Ángel, puesto que tan pronto volvía la respuesta. Pero él, que posaba al pie del Monte Cavallo, acertó, por buena dicha mía, á venir hacia San Silvestre, por el camino de las Termas, filosofando por la vía Esquilina, y como se hallaba tan cerca, no pudo

huir de nosotros, ni dejar de llamar á nuestra puerta Levantóse la señora Marquesa para recibirle, y estuvo en pie un buen rato, hasta que le hizo sentar entre ella y Messer Lactancio. Y yo me senté un poco apartado, pero la señora Marquesa, después de una corta pausa, y no queriendo perder su estilo de ennoblecer siempre á los que conversaban con ella y de ennoblecer también el lugar donde estaba, comenzó con un arte que yo no podría escribir, á hablar muchas cosas bien dichas, avisadas y corteses, sin tocar nunca en el tema de la pintura, para no excitar los recelos del gran pintor, pero atacando diestramente la plaza con astucia y maña. Y aunque él estuvo sobre aviso y vigilante, á guisa de capitán de un ejército sitiado, poniendo centinelas en una parte y en otra, mandando hacer puentes, abriendo minas y rodeando todos los muros y torres, finalmente hubo de vencer la Marquesa, y no sé quién habría sido poderoso para defenderse de ella.»

Si la conversación empieza por cumplimientos algo prolijos, no tarda en levantarse desde las primeras palabras que pronuncia el Titán de la escultura, para defenderse de la nota que le ponían de esquivo y desdeñoso de la humana comunicación y de huir sistemáticamente inútiles conversaciones. Su respuesta encierra profunda verdad, que no se aplica á los pintores solamente.

«Hay muchos que afirman mil mentiras, y una es decir que los artífices eminentes son extraños y de conversación insoportable y dura. Y así los necios los juzgan por fantásticos, engreídos y soberbios. Mas no tienen razón los imperfectos ociosos que de

un perfecto ocupado exigen tantos cumplimientos, habiendo tan pocos mortales que hagan bien su oficio. Los valientes pintores no son nunca intratables por soberbia, sino porque hallan pocos ingenios capaces de entender la sublimidad de la Pintura, ó por no corromper y rebajar con la inútil conversación de los ociosos el entendimiento que no quieren distraer de las continuas y altas imaginaciones en que andan siempre embelesados. Y afirmo á Vuestra Excelencia que hasta Su Santidad me da enojo y fastidio cuando á las veces me llama y tan ahincadamente me pregunta por qué no le veo; y en ocasiones pienso que le sirvo mejor con no acudir á su llamamiento y estarme en mi casa, porque allí le sirvo como Miguel Ángel, lo cual vale más que servirle estando todo el día de pie delante de él como tantos otros. Y aun he de deciros que tanta licencia me da el grave cargo que tengo, que muchas veces, estando con el Papa, me acontece ponerme por descuido en la cabeza este sombrero de fieltro, y hablarle con toda libertad, y, sin embargo, no me matan por eso, antes me honran y sustentan. Á quien tiene tal condición como la mía, ya por la fuerza de la disciplina intelectual que lo exige, ya por ser de natural poco ceremonioso y enemigo de fingimientos, parece gran sinrazón que no le dejen vivir en paz. Y si este hombre es tan moderado en sus deseos que no quiere nada de vosotros, ¿vosotros qué queréis de él? ¿Qué empeño tenéis en que haya de gastar las fuerzas de su ingenio en esas vanidades enemigas de su reposo? ¿No sabéis que hay ciencias que reclaman al hombre todo entero, sin dejar en él nada desocupado para vuestras ociosidades?

Cuando tuviere tan poco que hacer como vosotros, mátenle si no hiciese mejor que vosotros vuestro oficio y vuestros cumplimientos. Vosotros no conocéis á ese hombre, no le alabáis sino para honraros á vosotros mismos, porque véis que tratan familiarmente con él Papas y Emperadores. Yo osaría afirmar que no puede ser hombre excelente el que contentare á los ignorantes y no á la ciencia ó arte de que hace profesión, y el que no tuviere algo de singular y retraído, ó como le queráis llamar; que los otros ingenios mansos y vulgares fácilmente se hallan por todas las plazas del mundo sin necesidad de buscarlos con una linterna.»

Asunto capital de este primer diálogo es la comparación entre la pintura italiana y la flamenca, bajo cuyo nombre comprende Francisco de Holanda todo el arte germánico. No hay que decir en qué términos resuelve la cuestión, él italianizado hasta los huesos, á pesar de su apellido y de su origen. Pero hay algo de grandioso en su intransigencia misma, y no se le puede negar la razón desde el punto de vista estético en que él se coloca; debiendo tenerse en cuenta además que, desde principios del siglo XVI, la pintura flamenca (Mabuse, Van Orley, Schoreel) había recibido en alto grado la influencia italiana, dando con ello testimonio de su derrota. No es maravilla que Francisco de Holanda, que era un sectario y un dogmatizador intolerante, no transigiese con ningún género de eclecticismo, ni admitiese que pudiera darse verdadera pintura fuera de Italia.

«—Mucho deseo saber (pregunta Victoria Colonna) qué cosa sea el modo de pintar de Flandes y á

quién satisface, porque me parece más devoto que el modo italiano.

»—La pintura de Flandes (respondió Miguel Ángel), satisfará, señora, á cualquier devoto más que ninguna de Italia, que no le hará nunca llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas; esto no por el vigor y bondad de aquella pintura, sino por la bondad de aquel devoto. Á las mujeres parecerá bien, principalmente á las muy viejas, ó á las muy mozas, y asimismo á los frailes y á las monjas, y á algunos hidalgos que no sienten ni perciben la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vida exterior, ó pintan cosas que os den alegría y de que no podáis decir mal, así como santos y profetas. Otras veces gustan de pintar trapos, alquerías, campos verdes, sombras de árboles, y ríos y puentes, á lo cual llaman paisajes, y muchas figuras por acá y por allá; y todo esto, aunque parezca bien á algunos ojos, en realidad de verdad, es hecho sin razón, ni arte, ni simetría, ni proporción, sin advertencia en el escoger, sin tino ni despejo y, finalmente, sin ninguna sustancia y nervio. Y con todo eso, en otras partes se pinta peor que en Flandes, y no digo tanto mal de la pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque se empeña en hacer tantas cosas, que no puede hacer bien ninguna.

»Solamente á las obras que se hacen en Italia podemos llamar casi verdadera pintura, y por eso á la que es buena la llamamos italiana. La buena pintura es noble y devota por sí misma, pues no es otra cosa sino un traslado de las perfecciones de Dios y una remembranza de su arte, una música

y una melodía que sólo el intelecto puede sentir, y eso con gran dificultad. Y por eso la verdadera pintura es tan rara que apenas nadie la puede saber ni alcanzar. Y más os digo, que de cuantos climas ó tierras alumbra el sol, en ningún otro se puede pintar bien sino en el reino de Italia. Y es cosa casi imposible que se haga bien fuera de aquí, aunque en las otras provincias hubiese mejores ingenios, si es que los puede haber. Tomad un grande hombre de otro reino, y decidle que pinte lo que él quisiere y supiere hacer mejor; y tomad un mal discípulo italiano y mandadle dibujar lo que vos quisiéredes, y hallaréis que, en cuanto al arte, tiene más sustancia el dibujo del aprendiz que la obra del maestro. Mandad á un gran artífice, que no sea italiano, aunque éntre en cuenta el mismo Alberto (Durero), hombre delicado en su manera, que para engañarme á mí ó á Francisco de Holanda, quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y yo os certifico que en seguida se conocerá que tal obra no ha sido hecha en Italia ni por mano de italiano. Así afirmo que ninguna nación ni gente (exceptuando sólo uno ó dos españoles) puede imitar perfectamente el modo de pintar de Italia, sin que al momento sea conocido por ajeno, aunque mucho se esfuerce y trabaje. Y si, por gran milagro, alguno llegare á pintar bien, aunque no lo hiciere por remedar á Italia, se podrá decir que lo pintó como italiano, y llamaremos italiana á toda buena pintura, aunque se haga en Francia ó en España (que es la nación que más se aproxima á nosotros); no porque esta nobilísima ciencia sea peculiar de ninguna tierra, puesto que del cielo vino,

sino porque desde antiguo floreció en nuestra Italia más que en ningún otro reino del mundo, y aquí pienso que tendrá su perfección y acabamiento.

»—¿Y qué maravilla es que esto suceda así? (interrumpe Francisco de Holanda). Sabréis que en Italia se pinta bien por muchas razones, y que fuera de Italia, por muchas razones, se pinta mal. En primer lugar, la naturaleza de los italianos es estudiosísima por todo extremo, y si alguno de ellos se determina á hacer profesión de algún arte ó ciencia liberal, no se contenta con lo que le basta para enriquecerse y ser contado en el número de los profesores, sino que vela y trabaja continuamente, por ser único y extremado, y sólo trae delante de los ojos el grande interés de ser tenido por monstruo de perfección, y no por artista razonable, lo cual Italia tiene por bajísima cosa, pues sólo estima y levanta hasta el cielo á los que llama *águilas*, porque sobrepujan á todos los otros y son penetradores de las nubes y de la luz del sol. Además, nacéis en una provincia que es madre y conservadora de todas las ciencias y disciplinas, entre tantas reliquias de vuestros antiguos, que en ninguna otra parte se hallan; y ya desde niños, sea cualquiera la inclinación de vuestro genio, tropezáis á cada momento por las calles con vestigios de su grandeza, y os acostumbráis á ver lo que en otros reinos nunca vieron los más ancianos. Y conforme vais creciendo, aunque fueseis rudos y groseros, traéis ya los ojos tan habituados á la contemplación y noticia de muchas cosas antiguas y memorables, que no podéis menos de imitarlas; cuanto más que, con esto, se juntan ingenios extremados, y estudio y gusto incansable.

Tenéis maestros singulares que imitan y llenan las ciudades de cosas modernas, con todos los primores y novedades que cada día se descubren y hallan. Y si todas estas cosas no alcanzasen, las cuales yo muy suficientes estimaría para la perfección de cualquier ciencia, á lo menos ésta es muy bastante: que nosotros los portugueses, aunque algunos nazcamos de gentil ingenio y espíritu, como nacen muchos, todavía hacemos alarde y vanidad de despreciar las artes, y casi nos avergonzamos de saber mucho de ellas, por lo cual siempre las dejamos imperfectas y sin acabar. Es cierto que tenemos en Portugal ciudades buenas y antiguas, principalmente mi patria, Lisboa; tenemos costumbres buenas y buenos cortesanos, y valientes caballeros, y príncipes valerosos, así en la guerra como en la paz, y, sobre todo tenemos un rey muy poderoso y preclaro, que en gran sosiego nos gobierna y rige, y domina provincias muy apartadas, de gentes bárbaras que convirtió á la fe, y es temido en todo el Oriente y en toda Mauritania, y favorecedor de las buenas artes, tanto, que por haberse engañado en la estimación de mi corto ingenio, que, de mozo, prometía algún fruto, me envió á estudiar las magnificencias de Italia y á conocer á Miguel Ángel, que está aquí presente. Es verdad que no tenemos la cultura de aquí, ni en edificios ni en pinturas; pero ya comienza á desaparecer poco á poco la superfluidad bárbara que los godos y mauritanos sembraron por las Españas; y espero que, en volviendo yo á Portugal con la doctrina que en Italia he adquirido, algo he de hacer, esforzándome en competir con vosotros, ya en la elegancia del edificar, ya en la

nobleza de la pintura. Pero, hoy por hoy, esta ciencia está casi perdida y sin resplandor ni nombre en aquellos reinos, tanto, que muy pocos la estiman y entienden, á excepción de nuestro serenísimo Rey y del infante D. Luis, su hermano.»

Ningún comentario hay que poner á este elocuente y apasionado trozo, que ha de tomarse como un manifiesto de escuela, no como una apreciación crítica y desinteresada. Francisco de Holanda, neófito convencido y ferviente de una religión artística de muy austera observancia, no ignora, pero sí desdeña el arte peninsular anterior á su tiempo: de los artistas contemporáneos suyos juzga con más ó menos estimación, según que se acercan más ó menos á su ideal: rechaza en arquitectura, como Sagredo, la mezcla de lo gótico y lo moderno, en pintura, el convencionalismo ecléctico y la ejecución menuda y prolija de las tablas llamadas *manuelinas*, la tradición flamenca degenerada. Como escribía en Roma, no pudo apreciar por sí mismo, hasta su vuelta, los progresos rápidos que especialmente en Castilla iba haciendo la noción artística preconizada por él, primero en los monumentos sepulcrales y en la escultura decorativa, después en las fábricas arquitectónicas. Pero hemos visto que hace terminante y honrosa excepción en favor de dos españoles, dignos, según él, de parecer italianos: uno es, seguramente, Alonso Berruguete; el otro, acaso, Machuca, ó ¿quién sabe si el mismo Holanda, que por modestia no quiso nombrarse, pero que se hace decir por boca de la Marquesa de Pescara que «tiene ingenio y saber, no de trasmontano, sino de buen italiano»?

Termina este primer diálogo con una especie de himno en loor de la pintura, y especialmente de la pintura religiosa, puesto muy oportunamente en los piadosos labios de Victoria Colonna. De este modo se prepara la materia del diálogo siguiente, tenido ocho días después en la misma iglesia de San Silvestre, después de la consabida lección de Fr. Ambrosio sobre las Epístolas de San Pablo. Contiene este diálogo, además de una muy curiosa enumeración de las principales obras de arte existentes en Italia y en Francia, tres cuestiones de Estética elemental que tocan al sistema y clasificación de las artes: la primacía entre la pintura y la escultura, sobre la cual disertan Holanda y Miguel Ángel; la apología de la pintura y de la poesía como hermanas, que defiende Lactancio Tolomei; y la primacía de la pintura sobre la poesía, que sostiene Holanda contra Lactancio y la Marquesa.

Claro que lo que importa aquí no es la controversia, en sí misma algo sofística y pueril, sobre e relativo precio y estimación de cualquiera de las Bellas Artes respecto de las otras, materia de interminables lucubraciones, entre las cuales basta recordar la sabida *Lección* de Benedetto Varchi en la Academia Florentina (1546) *sobre la primacía de las artes y cuál sea más noble, la Escultura que la Pintura;* y el elegante é ingenioso diálogo de nuestro D. Juan de Jáuregui, que se lee entre sus *Rimas* (1618). Pero con ser tan impertinente esta disputa en sus términos literales, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y los límites de cada una de las artes del dibujo, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de

una ú otra para encontrar mayores excelencias en la que ellos cultivaban. Los que con más elevación tocaron este punto, dentro de la preceptiva del Renacimiento, llegaron á un concepto genérico de las tres artes, al cual dió forma esquemática Miguel Ángel con su alegoría de los tres círculos concéntricos. Su predilección, no obstante, estaba por la escultura, como lo demuestran aquellos tan decantados versos suyos:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non circonscriva.....

Francisco de Holanda, que en esta parte no parece interpretar fielmente su doctrina, se decide por la pintura; pero ha de advertirse que esta disidencia es más aparente que real, puesto que entiende por pintura la ciencia misma del diseño. Partiendo de este principio declara que la escultura ó estatuaria no es otra cosa que la misma pintura. «Y por suficiente prueba de esto, bien recordarán Vuestras Señorías que en los libros hallamos á Fidias y á Praxiteles nombrados como pintores, y sabemos muy ciertamente que eran escultores en mármol. Y si esto no basta, añadiré que Donatello, el cual, con licencia del señor Miguel Ángel, me atrevo á decir que fué uno de los primeros modernos que en la escultura merecieron fama y nombre en Italia, no decía otra cosa á sus discípulos, cuando los enseñaba, sino que dibujasen, reduciendo á esta sola palabra toda la doctrina del arte de la escultura. Mas ¿para qué quiero ir á buscar ejemplos y pruebas más lejos, cuando por ventura los tengo tan cerca de mí? Todos sabéis que el gran

Miguel Ángel, que aquí está presente, esculpe tan bien en mármol (aunque no es su oficio), quizá mejor, si es lícito decirlo, que pinta en la tabla; y él mismo me ha dicho algunas veces que menos difícil halla la escultura de las piedras que el hacer de los colores, y que por cosa mucho mayor estima dar un rasgo magistral con el pincel que no con el escoplo. Un dibujante famoso esculpirá por sí mismo, si quisiere, en duro mármol, en bronce ó en plata estatuas grandísimas de todo relieve, sin haber tomado nunca el hierro en la mano, y esto por la gran virtud y fuerza del diseño. Y este mismo dibujante será maestro capaz de edificar palacios y templos, y entallará la escultura, y pintará la pintura. Así vemos que el mismo Miguel Ángel, Rafael y Baltasar de Siena, pintores famosos, profesaron la arquitectura y la escultura; y el último de ellos, con breve estudio, alcanzó á igualarse con Bramante, arquitecto eminentísimo, que toda su vida había consumido en aquella disciplina, y aun decía que le llevaba ventaja por la copia de la invención y por el despejo del dibujo.»

Esta universalidad del arte del diseño no se contrae, en el pensamiento de Francisco de Holanda, á las artes plásticas y gráficas, sino que se convierte en una alta teoría estética, cuya explanación pone en boca del mismo Miguel Ángel:

«El perfecto pintor, de quien hablamos, no solamente será instruído en las artes liberales y en las otras ciencias, sino que podrá ejercitar todos los oficios manuales que se practican por el mundo, con mucho más arte y perfección que los mismos maestros de ellos. De tal modo, que muchas veces llego

á imaginar que no hay entre los hombres más que un solo arte ó ciencia, y que ésta es el dibujar ó pintar, y que todas las demás son miembros que proceden de ella. Porque, en verdad, si consideramos bien todo lo que en esta vida se hace, hallaréis que cada uno está, sin saberlo, pintando este mundo, y engendrando y produciendo cada día nuevas formas y figuras, como se advierte en el vestir varios trajes, en el edificar y ocupar los espacios con vistosas fábricas, en el cultivar los campos y labrar la tierra, lo cual es también un modo de dibujo, en el navegar los mares, en el pelear y repartir las haces, y, finalmente, en todas nuestras operaciones, movimientos y actos, hasta en los funerales mismos. Prescindo de todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal. En el tiempo antiguo, todo lo tuvo debajo de su dominio é imperio. Así, en los edificios y fábricas de griegos y romanos, como en todas las obras de oro, plata ú otros metales, en todos sus vasos y ornamentos, y hasta en la elegancia de su moneda, y en los trajes, y en sus armas, en sus triunfos y en todas las ocasiones de su vida, muy fácilmente se conoce que en el tiempo en que ellos señoreaban toda la tierra, era *la señora pintura* universal regidora y maestra de todos sus pensamientos, oficios y ciencias, entendiéndose hasta el arte de escribir, componer ó historiar. Así que todas las obras humanas, si bien las consideramos y entendemos, son, ó la misma pintura, ó alguna parte de ella.»

Una gran verdad entreve aquí nuestro autor, y puede decirse que esta verdad yace en el fondo de todas las teorías de la centuria décimasexta. La as-

piración á la unidad artística, siquier vaga é imperfectamente formulada, tenía que nacer en aquella edad privilegiada en que el arte estaba en todas partes, en el hierro de una cerradura como en la fachada de un palacio. La vida misma era concebida bajo ley de hermosura, se cultivaba el arte de la vida, y se vivía más bien estética que éticamente, en lo cual hubo, sin duda, aberración y peligro notorio. ¿Qué extraño que para Francisco de Holanda el mundo fuese una pintura viviente, una hermosa representación, y obras pictóricas todas las acciones humanas?

Este amplio concepto alcanza, en primer término, al arte literario, cuyas relaciones y semejanzas con las artes plásticas encarece y aun exagera Francisco de Holanda en los términos que fueron corrientes entre los antiguos tratadistas, hasta que el inmortal autor del *Laoconte* fijó irrevocablemente los límites y condiciones de la descripción pictórica y de la poética. Pero tampoco puede decirse que en esta cuestión siga ciegamente nuestro preceptista el común sentir de su tiempo, condensado en aquella célebre sentencia de Leonardo de Vinci: «La pintura es una poesía que se ve y no se siente, y la poesía es una pintura que se siente y no se ve.» Oigamos cómo la explana Francisco de Holanda por boca del humanista Lactancio Tolomei, y veremos cómo la rectifica luego:

«Son tan legítimas hermanas estas dos ciencias, que, apartadas la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque el tiempo presente parece que las tiene en algún modo separadas. Pero si abrimos los antiguos libros, pocos son los famosos de

ellos que dejen de parecer pintura y retablos; y es cierto que cuando son pesados y confusos, no nace de otra cosa sino de que el escritor no era muy buen dibujante ni muy avisado en el diseñar y compartir de su obra.....; y aun Quintiliano, en el prefacio de su Retórica, manda que el orador no solamente dibuje con palabras, sino que con su propia mano sepa trazar diseños. Pero hablando sólo de la poesía, no me parece muy dificultoso mostrar cuán verdadera hermana sea de la pintura. Cualquiera diría que no para otra cosa estuvieron trabajando los poetas, sino para enseñar los primores de la pintura, y lo que se debe huir ó seguir en ella, con tanta suavidad y música de versos, y con tanta eficacia y copia de palabras, que no sé cuándo se lo podréis pagar los artistas. Paréceme que veo al príncipe de los poetas, Virgilio, tendido al pie de una haya, pintando, como lo hace en sus versos, aquellos dos vasos que labró Alcimedonte; una gruta cubierta de una vid salvaje, con unas cabras masticando las hojas de los sauces, y unos montes azules humeando á lo lejos. Otras veces imagino ver al poeta pensativo y apoyado sobre la mano un día entero, para ver cómo agitará los vientos y nubes en la tormenta de Eolo, y cómo pintará el puerto de Cartago, en una ensenada, con una isla enfrente, y con cuántas peñas y bosques la rodeará. Después pinta á Troya ardiendo, después unas fiestas en Sicilia, y allá, junto á Cumas, el camino que desciende al infierno, poblado de monstruos y quimeras, y el paso de las almas por el Aqueronte, los campos Elíseos, el gozo de los bienaventurados, la pena y tormento de los impíos; y más adelante todo lo que estaba grabado en las

armas que forjó Vulcano. Y nos mostrará en otro cuadro á la amazona Camila, y la ferocidad de Turno, y el tumulto de las batallas, y el sucumbir de los varones fuertes, y los trofeos y los despojos del combate. Leed todo Virgilio, y hallaréis que no cumple distinto oficio que el de Miguel Ángel. Lucano emplea cien páginas en describir los encantos de una hechicera y el rompimiento de una hermosa batalla. Ovidio no es otra cosa sino un variado y ameno retablo. Estacio pinta la casa del Sueño y la muralla de la gran Tebas. Lucrecio también pinta, y Tibulo y Catulo y Propercio y todos los poetas, en suma. Unas veces se ve en sus cuadros una fuente y un bosque y á Pan tañendo la flauta entre sus ovejas; otras un templo campestre y las ninfas alrededor tejiendo sus danzas; otras á Baco, en el delirio de la orgía, cercado de las Bacantes, con el viejo Sileno, medio caído de su asno, y que caería del todo si no le sostuviera un esforzado sátiro que trae un odre. Los poetas mismos confiesan que pintan, y llaman á la poesía pintura muda.»

Si este ameno trozo puede pasar por una linda amplificación retórica de los lugares comunes del *dilettantismo* del Renacimiento, tal como se profesaba entre humanistas y cortesanos, no acontece lo mismo con la réplica de Francisco de Holanda, á quien el entusiasmo por *su dama y señora* la Pintura y el deseo de enaltecerla sobre la Poesía, hace adivinar con dos siglos de anticipación el punto capital de la argumentación de Lessing, es decir, la diferencia entre la imitación simultánea y la sucesiva. «Cuando acabáis de leer (viene á decir Holanda) la descripción poética de una tormenta ó de un incen-

dio, ya se os ha olvidado el principio, y sólo tenéis presente el corto verso en que fijáis los ojos; pero en la pintura tenéis presente y visible todo aquel incendio de la ciudad en todas sus partes, representado y visto tan igualmente como si fuese verdadero: de una parte los que huyen por calles y plazas, de otra los que combaten los muros y torres, acullá los templos medio derribados y el resplandor de la llama sobre los ríos, las playas sigeas abrasadas; Pantho huyendo con los ídolos, y arrastrando con trémula mano á su hijo; Neptuno muy sañoso derribando los muros; Pirro degollando á Príamo; Eneas con su padre á cuestas, y Ascanio y Creusa siguiéndole, llenos de pavor, en medio de la obscuridad de la noche; y todo esto tan junto y tan al natural, que muchas veces dudáis que sea ficción y os holgáis de saber que aquello son colores y que no os pueden dañar ni hacer mal. Y no os muestra esto derramado en elocuentes palabras, que sólo las orejas de un gramático dificultosamente entienden, sino que gustan los ojos de aquel espectáculo como si fuese verdadero, y los oídos parece que escuchan los propios gritos y clamores de las pintadas figuras; y os parece que aspiráis el humo, que huís de la llama, que teméis la ruina de los edificios, que estáis pronto para dar la mano á los que caen, para defender á los que pelean con muchos, para huir con los que huyen, para estar firme con los esforzados. Y no solamente el discreto, sino el simple, el villano, la vieja, y no ya éstos, sino el extranjero sármata, el indio y el persa, que nunca entendieron los versos de Virgilio ni de Homero, que para ellos son mudos, se deleita y entiende aquella obra con

gran gusto y facilidad, y hasta aquel bárbaro deja entonces de serlo, y comprende, por virtud de la elocuente pintura, lo que ninguna otra poesía ni métrica numerosa podría enseñarle. Y no digáis que Venus llorosa á los pies de Júpiter habla en Virgilio y en el pintor no; porque el pintor tiene todas estas ventajas: primero, que pinta el cielo donde esto se finje, y la persona y el vestido y el acto ó movimiento de Júpiter y de su águila con el rayo; segundo, que puede pintar enteramente la soberana hermosura de la Cipria diosa, y su vestidura, tan elegante y leve y con tanto primor, que, aunque no hable con los labios, parezca en los ojos y en las manos y en la boca que verdaderamente habla, y que está diciendo todas aquellas ternezas que de ella escribe Virgilio Marón, y que suenan más blandas y suaves sus palabras que cuando un ronco maestro las recita en el texto virgiliano. Yo, pues, con mi poco ingenio, como discípulo de una maestra sin lengua, tengo todavía por mayor su potencia que la de la poesía, y creo que tiene mucha más fuerza y eficacia, así para conmover en el espíritu la alegría y la risa como la tristeza y las lágrimas.»

Menos interés estético que los coloquios anteriores, y menos unidad también, ofrece el tercero, al cual supone el autor que no asistió Victoria Colonna, sustituyéndola, por encargo suyo, un hidalgo español, Diego Zapata, gran servidor de la Marquesa. Sirve de introducción al diálogo una brillante descripción de las fiestas y pompas triunfales hechas en Roma, en 4 de Noviembre de 1538, con ocasión del casamiento de Octavio Farnese, nieto del papa Paulo III, con D.ª Margarita de Austria, hija natu-

ral de Carlos V; digresión que nos sirve para fijar con exactitud la fecha que Francisco de Holanda quiso asignar á estas conversaciones. Renovando en Lisboa sus recuerdos, se le representan, como en visión espléndida, los saraos y banquetes; el arder toda Roma en fuegos y luminarias, desde la cima del castillo de Santángel; la fiesta del monte Testaccio, con veinte toros atados en veinte carretas, para servir luego de espectáculo en la plaza de San Pedro; la carrera de búfalos y caballos, y, sobre todo, el aparato de los doce carros triunfales saliendo del Capitolio al modo antiguo, «dorados é inventados con muchas figuras de bulto y divisas muy ilustres y escoltados por cien hijos de ciudadanos romanos montados á caballo, con tanta bizarría y arrogancia que muy bajos quedaban ante ellos los sayos de velludo y las plumas y toda la infinidad de nuevas gentilezas y trajes en que Italia excede á todas las demás provincias de Europa.» «Después que vi descender del Capitolio esta noble falange y compañía, y consideré toda la invención de los carros y de los ediles montados á la antigua, y vi pasar al señor Julián Cesarino con el estandarte de la ciudad de Roma, en un caballo encubertado, con armas blancas y brocado oscuro, torcí las riendas á mi rocín y me dirigí hacia Monte-Cavallo, paseando por el camino de las Termas, absorto en las memorias de los tiempos pasados, en que me parecía vivir más bien que en los presentes.»

Con este ameno y discreto artificio, sembrando á trechos sus *Diálogos* de reminiscencias de la vida italiana, logra Francisco de Holanda evitar la aridez de la materia didáctica y dar á su obra un ca-

rácter profundamente histórico, que muy pocas de su género alcanzan. Estos accesorios deleitan, además, por cierto género de gracia platónica que nace sin esfuerzo bajo la pluma de Francisco de Holanda, cuya viva y lozana fantasía contempla siempre el mundo bajo un aspecto ideal y poético. Nadie desconocerá el mejor sabor de la antigüedad en estas frases, que respiran serenidad y dulzura: «Así hablando, nos fuimos á sentar en un banco de piedra que estaba en el jardín, al pie de unos laureles, en que todos cabíamos y teníamos muy buenos asientos, recostados en las hiedras verdes de que estaba tejida la pared, y desde allí veíamos una buena parte de la ciudad, muy graciosa y llena de majestad antigua.»

No todas las cuestiones que en este tercer diálogo se tratan tienen la misma importancia artística. Miguel Angel discurre largamente sobre la importancia que la pintura (tomada esta palabra en la acepción latísima que ya conocemos) tiene como auxiliar del arte de la guerra, recordando sus propias invenciones y hazañas en el asedio de Florencia contra el papa Clemente y los españoles, las defensas y propugnáculos que hizo sobre las torres, «forrándolas en una noche, por fuera, de sacas de lana, y llenándolas de fina pólvora, con que un poco quemé la sangre á los castellanos que por el aire mandé despedazados». En tal sentido afirma que la *gran pintura* no sólo es provechosa, sino grandemente necesaria en los trances bélicos, para la fabricación de máquinas é instrumentos tormentarios, catapultas, arietes, torres ferradas, bombardas, trabucos, cañones reforzados y arcabuces, como asi

mismo para la forma y proporciones de todas las fortalezas, bastidores, baluartes, fosos, minas, contraminas, trincheras y casamatas; para los reparos, caballeros y rebellines; para inventar puentes y escalas; para el orden de los sitios; para la medida de los escuadrones; para la elegancia en el diseño de las armas; para las enseñas, banderas y estandartes; para las divisas de los escudos y cimeras, y también para las nuevas armas, blasones y timbres que en el campo se dan á los más señalados en proezas. Esto sin contar las aplicaciones topográficas del dibujo en la construcción de mapas y planos, indispensables en la campaña. En suma: apenas hay ramo de la ciencia de la guerra, y muy especialmente la artillería y la ingeniería, que en esta singular preceptiva no aparezcan englobados dentro de los dominios de la pacífica pintura. Evidentemente lo único que en los conflictos de la guerra, como en todo lo demás, le preocupaba á Francisco de Holanda era el aspecto estético de las cosas, la manifestación libre y enérgica de la actividad humana en bella forma. Para él los grandes capitanes eran unos artistas que habían sabido dibujar admirablemente la victoria.

Menos trabajo costaba probar la utilidad de la Pintura en tiempo de paz, y así en este punto insiste menos y presenta menos novedad su argumentación. Por otro lado, insiste con exceso, y es la parte floja del libro, en el aspecto interesado y utilitario de la cuestión, en las grandes recompensas, así de honra como pecuniarias, que obtenían los artistas en Italia, al revés de lo que acontecía en nuestra Península, y especialmente en Portugal,

donde estaban muy mal pagados, según había aprendido Miguel Angel por relación de un criado portugués que tuvo. Más atento á la gloria que al provecho quisiéramos á Francisco de Holanda, y llegan á impacientarnos sus continuas lamentaciones, aunque el mismo candor con que las expresa es indicio de ánimo sincero, más picado, si acaso, de vanidad que de codicia, puesto que la idea del medro personal se subordina en él á la altísima idea que tenía de la nobleza de su arte.

Otros puntos se tratan sin gran orden en esta disertación: uno es la apología de las caprichosas figuras llamadas *grutescos*, hecha en estos notables términos, que prueban que Holanda, en medio de su rígido clasicismo, no era hostil al libre juego de la fantasía pictórica ni á lo que hoy llamaríamos *humorismo* en el arte, siempre que pudiera invocar en su abono ejemplos antiguos, como lo eran para el caso las pinturas descubiertas en las Termas de Tito. «Y mejor se decora la razón (dice) cuando se pone en la pintura alguna monstruosidad buscando la variedad y la apacible distracción de los sentidos, que á las veces desean contemplar lo que nunca vieron y lo que parece imposible que exista, más bien que las acostumbradas figuras de hombres ni de alimañas, por admirablemente trazadas que estén. Y á tanto ha llegado el insaciable deseo humano, que muchas veces le hastía un edificio regular, con sus columnas, puertas y ventanas, y prefiere otro fingido, de falso grutesco, en que las columnas son niños que salen por los cálices de las flores, y los arquitrabes y frontones están hechos de ramos de mirto, y las portadas de cañas y de

otras cosas que parecen muy imposibles y fuera de razón, y, sin embargo, todo ello resulta cosa grande, si está hecho por quien lo entiende.» De aquí á la justificación teórica y anticipada del barroquismo parece que no había más que un paso; pero ha de tenerse en cuenta que tales concesiones abundan en los tratadistas más rígidos del siglo XVI, empezando por nuestro Sagredo. Y, además, en todos ellos van subordinadas á la ley que Holanda llama del *decoro*, según la cual lo que parece bien en un jardín ó en una casa de placer, resultaría inadecuado en un templo.

De esta ley hace especial aplicación á la pintura religiosa, «porque muchas veces las imágenes mal pintadas distraen y hacen perder la devoción, á lo menos á los que tienen poca, y, por el contrario, las que son pintadas divinamente hasta á los poco devotos les incitan á la contemplación y á las lágrimas y les infunden gran reverencia y temor con su aspecto grave. Y aun es tamaña empresa (prosigue Miguel Ángel) el querer imitar en algún modo la imagen venerable del Señor, que no basta para ello que el pintor sea gran maestro y muy discreto y avisado, sino que tengo por necesario que sea de muy buena vida, y aun, si pudiere ser, santo, para que el Espíritu Santo se digne descender á su mente é iluminarle».

Nuevos encarecimientos del arte del dibujo, «que es la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, y la raíz de todas las ciencias», conducen á una definición de la pintura, que formula Miguel Ángel en estos términos: «La pintura que yo tanto celebro y ensalzo, consiste en imi-

tar alguna cosa, aunque sea sola, de las que Dios hizo con gran cuidado y sabiduría, comenzando por aquellas criaturas que son más semejantes á él, y descendiendo á las alimañas y á las aves, según la perfección que cada cosa merece y su género consiente. Y según mi parecer, será pintura excelente y divina aquella que mejor imite cualquier obra de Dios, ya sea una figura humana, ya un animal selvático y extraño, ó una ave del cielo, ó cualquier otra criatura. Pero será mayor la excelencia de la obra cuando trasladare cosa más noble y de más delicadeza y ciencia. Pues ¿cuál será el bárbaro juicio que no alcance que es más noble el pie del hombre que su zapato, ó su piel que la de las ovejas de quien saca su vestido?»

Pobre parece este concepto de la imitación en boca de un idealista tan ferviente como Francisco de Holanda, pero lo era, como todos sus contemporáneos, más por instinto que por raciocinio, y repetía tradicionalmente aforismos técnicos que, prescindiendo del valor estético de la concepción, le llevaban á conclusiones como ésta: «Quien supiere dibujar bien y hacer solamente un pie, una mano ó un pescuezo, pintará todas las cosas del mundo.»

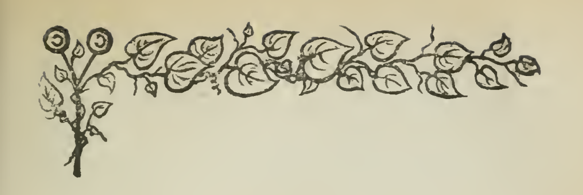
Con el sabio y repetido precepto de la *difícil facilidad*, que para Holanda es el más excelente *aviso y primor* del arte, termina este diálogo, que forma con los tres primeros un grupo muy distintamente caracterizado. El cuarto, escrito seguramente mucho después, tiene diversos interlocutores: no figuran en él ni la Marquesa de Pescara, ni Miguel Ángel, ni Lactancio Tolomei, sino personajes más obscuros, aunque dignos de buena memoria en la historia

artística, D. Julio de Macedonia, ó sea Julio Clovio, á quien llama Francisco de Holanda «el más consumado de los iluminadores de este mundo»; el grabador Valerio de Vicenza, «uno de los hombres cristianos que en el presente tiempo quiso competir con los antiguos en el arte de esculpir medallas huecas ó de medio relieve en oro, en cristal y en acero», á los cuales se agrega un caballero romano llamado Camilo. Tampoco la materia del diálogo ofrece particular interés para nuestro objeto, reduciéndose á un comentario de las noticias de Plinio sobre la pintura antigua, sazonado con algunas invectivas contra los malos críticos y estimadores de la pintura, y sobre todo contra los que la pagan mal.

Tal es, muy sucintamente expuesto, el contenido de los *Diálogos* de Francisco de Holanda, en aquella parte que hoy puede interesar á la historia de las ideas estéticas, prescindiendo de los muchos puntos que tienen utilidad y valor para la arqueología artística. Si los límites de esta disertación nos lo permitieran, completaríamos esta reseña citando algunos pasajes muy luminosos de otras obras suyas que explanan ó corroboran la doctrina fundamental de dicho tratado. La distinción, por ejemplo, entre la *ciencia* del diseño y el *arte* del dibujo, que es capital en su terminología, aparece mucho más clara que en los *Diálogos* en el libro *Da sciencia do desenho*. El dibujo no es más que la representación material y gráfica del *diseño*, es decir, de la concepción ideal del artista, «dada gratuitamente al entendimiento por Dios». La confusión de estos dos términos es uno de los pecados capitales de la traducción de

Raczynski, ó más bien de Rocquemont, que con ella embrolló todo el sistema estético de nuestro autor, que es esencialmente idealista y platónico, aunque con una metafísica muy elemental y como de aficionado. Holanda piensa de reflejo, pero modifica conforme á su idiosincrasia peninsular las ideas reinantes en Italia, se las asimila por el entusiasmo de discípulo que en él se confunde con el hervor de la invención, y habla de su arte con el sentimiento místico de un iniciado. La disposición contemplativa y religiosa de su espíritu se revela hasta en su tratado de arquitectura *(Do fabrica que falece á cidade de Lisboa)*, donde fervorosamente inculca la necesidad de fortalecer y reedificar la ciudad interior de nuestra alma antes que la exterior de piedra y de cal.





CAPÍTULO XII.

LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—RAMOS DE PAREJA.—MARTÍNEZ DE BIZCARGUI.—PEDRO CIRUELO.—FR. JUAN BERMUDO.—FRANCISCO DE SALINAS.—MONTANOS.—CERONE Y SU MELOPEO.—EL REY DE PORTUGAL D. JUAN IV Y SU DEFENSA DE LA MÚSICA MODERNA.—NOTA SOBRE LAS ARTES MENORES Y SECUNDARIAS QUE CONTIENEN ELEMENTOS ESTÉTICOS.

La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical española de los dos siglos de oro iguala, si no excede, á la de la preceptiva literaria, y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo impresas en nuestra patria durante esas dos centurias. Entre libros prácticos y libros especulativos, entre tratados de música religiosa y tratados de música profana, entre artes de canto llano, canto de órgano y contrapunto y artes de vihuela ó de guitarra, entre declaraciones de instrumentos y libros de filosofía del arte más ó menos escolástica ó matemática, se cuentan en el siglo XVI más de cuarenta autores, y otros veinte, por lo me-

nos, en el siguiente (1). Toda la literatura junta de las artes plásticas, aun incluyendo los manuscritos, no se acerca, ni con mucho, á este número, y la extrañeza sube de punto cuando, entrando en la comparación interna de los unos y de los otros, se repara que mientras los Sagredos, Villalpandos, Arphes, Guevaras, Carduchos y Pachecos siguen afanosos y tímidos las huellas de los italianos y de los antiguos, y obedecen de tal modo al imperio del dogmatismo clásico que no rara vez aparecen en abierta contradicción sus principios técnicos con el arte de su época, y con el que ellos mismos practicaban, los preceptistas de música proceden con harta más independencia y con espíritu más científico, se mueven en un círculo mucho más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte; y si bien en lo

(1) Extraño yo, por mi desgracia, á la teoría y á la práctica del arte divino de la Música, no hubiera podido llevar á término este trabajo, ó habría tenido que limitarme á puntos de vista generales, á no ser por el eficaz auxilio del insigne compositor español y docto bibliófilo D. Francisco Asenjo Barbieri, el cual, con la generosidad que enaltece siempre al verdadero mérito y á la erudición sólida, me franqueó las puertas de su Biblioteca de libros españoles de música, sin rival en el mundo, ayudándome, además, con sus propios apuntes y consejos, no menos preciosos que sus libros. Lo que haya de nuevo y de importante en este capítulo, al Sr. Barbieri se deberá. Á mí sólo me corresponde la responsabilidad de los errores de interpretación en que podré haber incurrido, como todo el que se ve obligado á tratar, aunque sea de soslayo y superficialmente, materias que no le son familiares.

especulativo suelen permanecer aferrados á la doctrina de Boecio, la modifican y atenúan con notables interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical, de la misma manera que lo hacían en el terreno literario los apologistas de nuestro teatro del siglo XVII. Así, mientras en el admirable tratado de Francisco de Salinas vemos resplandecer en toda su pureza la clásica doctrina de los Ptolomeos, Aristoxenos, Nicomacos y Arístides, la corriente nueva se inicia con algunos obscuros tratados de canto llano, y se dilata poderosísima en el libro de Ramos de Pareja, en el de Francisco de Montanos y en la *Defensa de la música moderna* del rey de Portugal D. Juan IV.

Á primera vista no se alcanzan las causas de este contradictorio fenómeno. Si ilustres cultivadores tenía la música (en especial, si no exclusivamente, la música religiosa) en el siglo de los Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, Francisco Soto y otros émulos de Palestrina, no era menos viva la luz que difundían las artes del diseño en las obras de los Egas, Siloes, Borgoñas, Berruguetes y Becerras, de los Toledos y Herreras, de los Navarretes y Juanes, de los Vargas y Céspedes, de los Velázquez, Riberas y Murillos. Si fuera verdad que al mayor desarrollo artístico corresponde siempre un desarrollo científico, el mismo impulso de creación que levantaba la técnica de unas artes debía levantar la de las otras. Y, sin embargo, la diferencia es notable. ¿Qué oculta razón es la que infundía audacia á los preceptistas de música, y hacía medrosos y adocenados á los de pintura y arquitectura?

Una sola, en verdad: la distinta consideración social y científica en que eran tenidas unas y otras artes en un mundo intelectual tan regimentado, y que tanto se pagaba de estas distinciones jerárquicas. Sabemos que á las artes del dibujo se les negaba por muchos, con singular insistencia, hasta en los tribunales y para los efectos de la ley, el calificativo pomposo de artes liberales, y no faltaba quien las equiparase con los oficios mecánicos y serviles, todo ello á poder de citas del Derecho romano y de Séneca. Ya hemos visto cuán larga y dudosa batalla tuvo que sostener el arte pictórico contra tan absurdas pretensiones, amparadas las más de las veces por el interés de los oficiales del Fisco, pero que no dejaban de encontrar eco en las mismas universidades, entre los teólogos y los legistas. Por el contrario, la buena suerte de la Música había hecho que desde la antigüedad más remota se la mirase bajo cierto aspecto racional y científico, y que, trasladada la clasificación de las artes de Grecia á Roma y de Roma á los doctores de la Edad Media, fuese la Música universalmente recibida entre las artes liberales, formando parte del llamado *quadrivium*, juntamente con las tres disciplinas matemáticas, Aritmética, Geometría, Astronomía, que sucedían á las tres del *trivium*, Gramática, Retórica y Dialéctica, como lo declara aquel verso

Lingua, tropus, ratio, numerus. tonus, angulus, astra.

Autorizado el carácter matemático de la Música y su puesto entre las disciplinas liberales, primero por Boecio y luego por San Isidoro, dos de los grandes institutores de la Edad Media, logró el arte del

sonido penetrar desde muy temprano en las escuelas episcopales y monásticas, y luego en las famosas universidades, donde nunca tuvieron asiento el arte de la *mazonería* ni el de la *imaginería*, á pesar de los portentos que cada día creaban.

Enseñóse, pues, en todas las aulas de Europa, no sólo la música especulativa, sino también la práctica, como parte esencialísima de la educación liberal, y hubo adscriptos á las facultades de *artes* (donde también se enseñaban la Lógica, las Matemáticas y la preceptiva literaria) catedráticos de Música y hasta doctores en Música, hasta tiempos relativamente muy modernos. Todo esto acrecentaba en los músicos la satisfacción de sí propios y de su arte, hasta el punto que nos lo muestran los preliminares de todos los libros técnicos españoles, que comienzan indefectiblemente por una introducción filosófica de sabor marcadamente platónico, ó más bien pitagórico, en que los autores se remontan á la armonía universal, á la teoría de los números y al concierto musical de las esferas, que los hombres no podemos oir con los sentidos corporales por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.

El mismo sentido observamos en las más antiguas enciclopedias que comenzaron la educación del mundo moderno: en San Isidoro, en Vicente de Beauvais, en el *De proprietatibus rerum*, en la *Visión Delectable* del Bachiller Alfonso de la Torre. «Ya habéis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía, así las conmixtas (conviene, á saber, las congeladas), como todas las otras complexionadas et organizadas, pues, como los elementos sean ligados por esta ma-

nera, et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué el artificio de saber las proporciones semejantes. Tanta es la necesidad mía, que *sin mi no se sabria alguna sciencia ó disciplina perfetamente*. Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonía de sones es traída, et yo soy refeción et nudrimento singular del alma, del corazón et de los sentidos, et por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan á causas arduas y fuertes; por mí son librados et relevados los corazones penosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar á Dios supremo et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intellectual á pensar transcendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas.»

Las palabras del Bachiller Alfonso de la Torre, intérprete autorizado de la ciencia oficial del siglo XV, nos dan la medida de la estimación que había conservado la Música desde los tiempos de Boecio hasta los albores del Renacimiento (1).

Este concepto científico de la Música, si es cierto

---

(1) Un capítulo no poco extenso dedica á los loores de la música Rodrigo Sánchez de Arévalo en su *Verjel de Príncipes*, dedicado á Enrique IV y escrito por los años 1454 á 1456, cuando era déan de Sevilla el futuro castellano de Santángelo. Por deporte de príncipes cuenta, juntamente con los «fechos de armas é de la caza é monte», la *delectable ocupación en los actos de melodías é modulaciones é instrumentos musicales*, y enumera en él hasta doce singulares excelencias, que va mostrando escolásticamente, según la forma de su tratado. Apuntaremos sólo

que la realzaba sobre sus hermanas injustamente desheredadas, traía consigo el peligro, muy temible

---

algunas ideas curiosas que están como perdidas entre este fárrago:

«Este noble exercicio es llamado *música*, porque dizen que las nueve musas la fallaron..... Et en tanto grado los poetas las loan, que las llaman emendadoras de la natura, porque la natura solamente fizo é ordenó la voz á los omes para que puedan espremir é declarar sus conceptos é voluntades; pero estas musas añadieron sobre la natura, ca fezieron que la voz humana non solamente sirviese á aquella necesidad de fablar é mostrar lo que tienen los omes en la voluntad; mas aun, que diese delectaciones é deportes á los omes, de que resultasen muchos effectos é prouechos, los quales comunmente trahe la música. E aun por quanto la voz de los homes es un sonido muy breve, el qual como quier que se oye é siente, pero luego se pasa; é porque queda en nuestra memoria, por ende fingen los poetas que las musas son fijas de Jovis é de la Memoria, ca sy las melodías é cantos musicales despues de oydas non quedasen en nuestra memoria, peresceria, porque non se pueden escrevir.....

»Es sciencia é arte de mucha especulacion é sapiencia, é de grant virtud é utilidad para la naturaleza humana.....»

Establece, con autoridad de Aristóteles, la división de la Música en *armoniaca*, *orgánica* y *ríthmica*.

«¿En qué manera la música ordena et endereza los omes á actos de entendimiento?..... El discreto músico non solamente considera é se deleyta en el *sueno* (són) de las vozes suaves que oye, ca de esta guisa así se deleytan los rústicos é los omes de poco entendimiento; pero el verdadero músico, obrando por sí mismo é oyendo actos musicales, considera en su entendimiento las proporciones de las concordancias é armonías, é cómo de contrarias é diversas vozes se faze tan dulce igualdad é consonancia. E

para el arte, de ver olvidada y sacrificada su verdadera importancia estética en aras de fantásticos

---

assy speculando el entendimiento natural estas cosas, rescibe grandes prouechos. Ca primeramente recréase mucho é fuelga; despues rescibe un singular vigor é mantenimiento; despues, como dicho es, viene en conoscimiento de la verdad cerca de las proporciones musicales é judga perfectamente quáles son buenas; de lo qual resulta al entendimiento una grandísima delectacion é perfeccion, é asy se habilita é dispone á considerar et specular qualesquier otras grandes arduas é virtuosas cosas. Ca, como el philosopho (Aristóteles) dize, la natura humana desea vacar é cesar de cosas exteriores, é darse á aquello que es propio suyo, que son las cosas de entendimiento é juycio, cognosciendo y judgando; é estas faze perfectamente la música, de lo qual se concluye su grand excellencia sobre todos otros exercicios é deportes.

»La tercera excellencia deste honesto exercicio de melodías musicales consiste en quanto purifica é cura al corazón humano de muchas pasiones é vicios dapnosos; ca de tristes faze alegres, de temerosos fase osados, é aun de ayrados fase mansos..... E asy esto presupuesto, dize el philósopho, que son algunas melodías que tienen semejable conveniencia é proporcion á las tales pasiones é vicios; é asy otras melodías que son contrarias é desemejantes á las tales pasiones; é las unas acrecientan los tales vicios, é otras los curan é purifican. E por tanto dize el sabio philósopho que el que oye ó usa de melodía musical conveniente é proporcionable á su passion ó qualidat ó defecto, enciéndese más la tal pasion; é sy oye melodía contraria ménguase ó mitígase la tal pasión é vicio; bien asy como si el corazon fallara medecina ó remedio que le sanase é purificase..... (Es la teoría aristotélica de la purificación de las pasiones, aplicada á la Música.)

»La quarta excellencia deste noble arte é loable exerci

idealismos ó de un vano y pedantesco aparato geométrico, que acabase por encadenar su teoría á un

---

cio consiste en quanto non solamente purifica muchos vicios é defectos, é reprime las pasiones en los omes, mas aún dispone é ordénalos á virtudes é nobles é loables actos.....

»La quinta excellencia..... consiste en quanto dispone et enderesza á los omes non solamente á virtudes morales, mas aún los enderesza é dispone á virtudes políticas, que es saber bien regir é gobernar; é por tanto este virtuoso exercicio musical es muy conveniente á los ínclitos Reys é Príncipes, ca los dispone é ayuda á bien *politizar*, que es á bien regir é gobernar su república; é la razon es porque la armonía musical non es salvo una figura é imagen é una regla para saber bien é virtuosamente regir é administrar á todo regno é provincia..... Pues entonces es el regno bien regido quando se guarda en él armonía musical, conviene á saber, quando de aquellos diversos é contrarios miembros, por arte é ingenio del *principante* (príncipe), se faze una armonía que es una unidat é concordia en el regno..... Ca asy como el músico en todas sus obras considera la unidat, asy el *principante* sobre todas las cosas ha de procurar concordia é unidad, por manera que faga buena armonía é buen *sueno* (són) en su regno; é de otra guisa las discordias é divisiones podrán corronper á la República..... De lo susodicho resulta asaz claro en como el armonía musical propiamente es una figura é regla doctrinal para bien regir é gobernar.....»

No carece de gracia la siguiente anécdota que el bueno de Ruy Sánchez interpola con sus graves y especulativas consideraciones:

«Hay personas así habituadas et exercitadas en oyr é fazer uniformes consonancias é melodías, que non pueden sofrir nin tollerar desvariados é dissonantes cantos; segun contesció á un famoso cantor que moraba en París, al qual

dogmatismo gastado y estéril. Los matemáticos del tiempo, que en general valían poco y andaban muy fuera del recto sendero de las ciencias exactas, se apoderaron de la música y la trataron muy *especulativa*, es decir, muy inútilmente, *subalternándola*, como ellos decían, á la Aritmética, porque trataba de números y proporciones.

Por fortuna, y como reacción y contrapeso á estos indigestos libros especulativos, que ni eran de Música ni de Matemáticas, erizados con aquellos hórridos términos de *Diapente* y *Diatessaron*, los cantores y músicos prácticos, los organistas y maestros de capilla, comenzaron á imprimir ciertos epítomes

---

contesció que se le quemaba su casa; é como era de todos amado, las gentes de la cibdat venian todos á grand priesa á matar el fuego con diversos remedios é daban grandes vozes é diversos clamores, segunt se suele fazer en los tales tienpos. E como el cantor estaba habituado é usado en buenas é consonantes melodías, oyendo tan varios clamores é contrarias é discordantes voses, non las pudo sufrir nin tollerar en manera alguna, é dexando quemar su casa é fazienda, cerró las orejas con las manos por non oyr tan grandes disonancias é corriendo foía de la gente, deziendo á grandes vozes que más queria que se quemase su casa é fazienda que non oyr tan discordantes clamores.....»

(*Verjel de los Príncipes*, *por Rui Sánchez de Arévalo*, *Déan de Sevilla.* Códice del siglo XV, publicado por don F. R. de Uhagón. Madrid, Tello, 1900, páginas 54-78.)

Algunas de estas ideas sobre la Música, fundadas principalmente en el libro VIII de la *Política* de Aristóteles, se hallan también en otra obra muy conocida de Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Speculum vitæ humanæ*, impreso hasta doce veces en los últimos años del siglo XV.

ó cartillas, casi enteramente libres (como advierte el matemático Pedro Ciruelo) de la influencia de la música especulativa: cuadernos puramente prácticos, sumas de canto llano y canto de órgano (1).

---

(1) Ahí va la descripción bibliográfica de los más curiosos é importantes de estos rarísimos libros de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Casi todos figuran en la selecta colección del Sr. Barbieri. Los pondré por orden cronológico. La mayor parte fueron desconocidos para el ilustre Fétis, que es hasta la fecha el más diligente historiador de la literatura musical:

Domingo Marcos Durán:

1.—*Este es un excelente tra | ctado de la música, llamado «Lux Bella», que tracta muy larga- | mente del arte de | canto llano bien | emendado y corregido.*

Aunque el libro está en castellano, tiene este encabezamiento latino:

Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux Bella nuncupata, per Baccalaurium dominicum durandum et clarissimo domino Petro Ximenio Cauriensi episcopo nuncupata.....

Colof. «*Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor de* 1492.»

El Sr. Barbieri posee una reimpresión de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518. 4.º, gótico.

2.—*Comiença una Glosa del bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legítimo de Juan Marcos é de Isabel Fernandes, cuya naturaleza es la villa de Alconétar, sobre el arte de canto llano, compuesta por el mesmo, llamada «Lux Bella». Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnífico señor Don Alfonso de Fonseca.*

Colof. «*Esta obra fué empremida en Salamanca, á XVII de Junio, el año de nuestro Señor de mill é quatrocientos y noventa y ocho años.*» 4.º got.

Así, Guillermo Despuig, al comenzar sus *Comen-*

3.—*Súmula de canto | de órgano: contrapunto y compo- | sición vocal y instrumental: práctica y speculativa.*

Al principio dice: *Síguesse una súmula del canto de órgano, contrapunto y composición vocal é instrumental, con su theórica et prática, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legitimo de Juan Marcos é Isabel Fernández, que ayan santa gloria, cuya naturaleza es la noble villa que se dize de alconetar ó de las Garrovillas. Va dirigida al reverendíssimo y muy magnífico señor Don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, mi señor.*

Colof. «*Esta obra, vista é examinada, mandó imprimir el muy reverendo, noble é virtuoso señor D. Alonso de Castilla, rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.*»

4.º gót. La edición es indudablemente de los últimos años del siglo XV ó de los primeros del XVI.

—Guillermo de Podio (Despuig):

«*Guillermi de Podio pre- | sbyteri commentariorum mu- | sices, ad reverendissimum il- | lustrissmumque Alphonsum de | Aragonia Episcopum Der- | tussensem. Incipit prologus.*»

Fol., LXV hojas, y 3 de índice.

Colof. «*Finit opus præclarum dictum «Ars Musicorum»: editum | per Reverendum Guillermum de Podio presbyterum. | Summa cum diligentia perfectum necnon correctum. Et impressum in inclyta urbe Valentina Impensis | magnifici domini Jacobi de Villa: per ingeniosos ac artis impressoriæ expertos, Petrum Hagembach et Le- | onardum Hutz, alemanos. | Anno incarnationis Salvatoris domini nostri Jesuchristi MCCCCXCV, die | vero undecima mensis Aprilis.*»

—Alonso Spañón:

«*Esta es una introducción muy útil é breve de canto llano, dirigida al muy magnífico señor D. Juan de Fonseca, Obispo de Córdoba, compuesta por el bachiller Alonso Spañón.*

tarios de Música, nos declara que lo que le movió

»*Vista é examinada la presente obra por el reverendo señor doctor hernando de la Fuente, provisor é veedor de las obras que se imprimen en el Arzobispado de Sevilla. Empremida por Pedro Brún.*» 4.º gót. Impreso, sin duda, en la misma época que los anteriores.

Siguió á este *Arte de canto llano*, otro anónimo, impreso sin lugar ni año, en 8.º gótico, de 16 hojas.

—Gaspar de Aguilar:

«*Arte de principios de canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por Gaspar de Aguilar, con otras muchas reglas necessarias para perfectamente cantar, dirigido al muy ilustre señor Don Pedro Manrique, Obispo de Ciudad-Rodrigo, y capellán mayor de la capilla de los Reyes Nuevos de la santa iglesia de Toledo.*» (Biblioteca Colombina.)

8.º gót., de 16 hs. sin foliar, con una estampita.

—Diego del Puerto:

«*Ars cantus plani Portus musicæ vocata sive organici cum proportionibus seu contrapunti cum duodecim gammis sive compositionibus trium vel quatuor vocum cum intonationibus psalmorum officiorum seu responsionum aut manualis cum duabus figuris aspericis* (sphericis), *composita per Didacum a Portu cantorem Capellanum collegii novi divi Bartholomei..... beneficiatum in Ecclesia Sanctæ Mariæ oppidi de Laredo burgensis diocesis, correcta seu emendata per reverendissimum dominum Alphonsum de Castilia.....*»

Colof.:

«Á gloria de Dios muy omnipotente
Y del su amado fijo iesu christo
Y del sancto espiritu de quien sea bien quisto,
Acabada es la obra quanto al presente,
Otrosí ruego muy humilmente
A su madre Sancta de flores gran huerto,
Con Sant Sebastián, Sant Jorge y Clemente,
Que rueguen á Dios por Diego de Puerto.

á escribirlos fué principalmente el considerar que

Impressum fuit hoc opus Salamanticae pridie Kalēdas Septembris, anno a Nativitate Domini MCCCCCIIII.»

(En latín y en castellano.)

—Bartolomé de Molina:

«*Arte de canto llano «Lux videntis» dicha. Compuesta por el egregio fray Bartolomé de Molina, de la orden de los menores: bachiller en Sancta Theología. Dirigida al muy reverendo y magnífico señor el señor Don Pedro de rivera. Obispo de Lugo, y por el señor Obispo aprobada.*»

Colof. «*Fué empremida la presente arte en la noble villa de Valladolid, por Diego de Gumiel, á XXV días del mes de Noviembre, Año del Señor de Mill quinientos é VI años,* 4.° gót.

—Gonzalo Martínez de Bizcargui:

«*Arte de canto llano e con- | trapunto e canto de órgano con pro- | porciones e modos brevemente com- | puesta por Gonzalo Martínez de Bizcargui: endrezada al muy magní- | fico é reverendo señor don Fray Pas- | cual Obispo de Burgos mi señor.*»

Colof. «*Esta presente arte de canto llano nuevamente corregida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo Gonzalo Martínez de Bizcargui. Fué impressa en la muy noble y leal cibdad de Burgos, por Fadrique Alemán de Basilea, á III días de Abril. Año de nuestro Salvador jesu † pto de mill y D y XI años.*»

Hay otras ediciones de Zaragoza, 1527 y 1549.

—Juan de Espinosa:

«*Tractado breve de principios de canto llano. Nuevamente compuesto por Joannes Despinosa: racionero en la sancta yglesia de Toledo. Dirigido al muy reverendo é muy magnífico señor el señor don Martin de Mendoça, Arcediano de Talavera y Guadalaxara.*» 8.° gót., sin a. ni l. (Se cree posterior á 1520.) 24 hs. sin foliar (Biblioteca que fué de Salvá).

aquella institución musical singular y divina de

—Juan Martínez:

«*Arte de canto llano..... puesta y reduzida nuevamente en entera perfection, según la práctica del canto llano. Va en cada una de las reglas su exemplo pintado con las intonaciones puntadas. Ordenado por Jvan Martínez.*»

La primera edición parece ser la de Alcalá de Henares de 1532. Se cita otra de Sevilla, 1560.

Traducida al portugués la obra del maestro de capilla sevillano Juan Martínez (Martins), tuvo tres ediciones, que Vasconcellos (*Os Musicos Portuguezes*, I) enumera así:

— *Arte de Cantochão, posta e reduzida em sua inteira perfeição, segundo a pratica d'elle, muito necessaria para todo o sacerdote e pessoas que hão de saber cantar, e a que mais se usa em toda a christandade. Vae em cada uma das regras seu exemplo apontado com as entoações.* Coimbra, por Manuel de Araujo, 1603, 8.º

Segunda edición. *Agora de novo revista e emendada de cousas necessarias pelo P.e Antonio Cordeiro, Sub-Chantre da Sé de Coimbra. Coimbra, por Nicolau Carvalho, imprensa da Universidade*, 1612, 8.º

Tercera edición. *Revista e augmentada por Antonio Cordeiro.* Coimbra, 1625, 8.º

— Mateo Aranda:

Tratado de Cantollano y Contrapuncto, por Matheo de Aranda, Maestro de la Capilla de la Sé de Lixboa. Dirigido al illustrissimo Señor D. Alonso, Cardenal Infante de Portugal, Arzobispo de Lixboa y obispo de Évora, Comendatario de Alcobaza. Cum previlegio Real. Lixboa, 1533, *por German Galharde.*

4.º IV + 144 pp.

Letra gótica.

—Juan Francisco Cervera:

«*Arte y suma de canto llano, compvesta y adornada de*

Boecio, no sólo era difícil y obscura para muchos

---

algvnas curiosidades, por Jvan Francisco Cervera, valenciano. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1595.» 8.°, 8 hs. prls., 141 pp., y una hoja grabada.

—Francisco Correa de Araujo:

«*Libro de tientos y discursos de mvsica práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica: con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobre todo teniendo buen natural. Compvesto por Francisco Correa de Arauxo. Alcalá, por Antonio Arnao. Año de* 1626.» Folio.

Al principio hay unos dísticos latinos del Licdo. Juan Álvarez de Alanis, en alabanza del autor.

—Andrés de Monserrate:

«*Arte Breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano. Compuesta por Andrés de Monserrate. Valencia, Pedro Patricio Mey,* 1614.» 4.°, 124 pp.

— Antonio Fernandes:

«*Arte de Musica de Canto de Orgam e Cantocham y proporções da musica divididas harmonicamente. Dirigida ao insigne Duarte Lobo, Quartanario e Mestre de Musica na Sé de Lisboa. Em Lisboa, por Pedro Craesbeck,* 1626.»

4.° XI + 125 páginas dobles.

«Divídese en tres tratados: el primero apunta los principios generales de la Música; el segundo enseña el canto llano, y el tercero trata de las proporciones.

»Antonio Fernandes procura confirmar la verdad de sus principios por medio de demostraciones matemáticas. Aplica á la música el examen científico, é inaugura as un método analítico nuevo, que había de producir má tarde resultados admirables, creando la parte científica del arte, la Acústica, y estableciendo en sólidas bases los principios de la Harmonía. El libro de Antonio Fernan-

por falta de maestro, sino que, como se apoyaba

---

des es un indicio del método verdaderamante científico para su tiempo, que empleaba su maestro Duarte Lobo.» (Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, I.)

Don Francisco Manuel de Melo llama á Antonio Fernandes «*um dos maiores sujeitos que a Musica deu a Portugal*».

Dejó inéditas las obras siguientes, que enumera Vasconcellos:

Explicação dos segredos da Musica em a qual brevemẽte se expendẽ as causas das principaes cousas que se contém na mesma arte.

(Ms. en la Biblioteca de D. Juan IV.)

Arte da Musica de Canto de Orgão composta per um modo muito differente do costumado, por um velho de 85 *annos desejoso de evitar o ocio.*

Theoria do Manicordio e sua explicação.

Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que se contém na Arte de Musica com os seus generos e demonstrações mathematicas.

Citadas estas tres últimas obras por Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana.*

— Manuel Mendes:

De este maestro de capilla de Évora, que falleció en 1605, había un *Arte de Canto llano* (en portugués) en la Biblioteca Musical del rey D. Juan IV.

— Pedro Thalesio:

Fué maestro de capilla en Granada y catedrático de Música en la Universidad de Coimbra. Es autor de la importante obra siguiente:

Arte de Canto Chão com huma breve instrucção para os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos et moços do Coro, conforme ao uso Romano. Coimbra, 1617, 4.º

— Segunda edición.

Agora nesta Segunda impressão novamente emendada et

principalmente sobre la contemplación de la ver-

---

aperfoiçada pello mesmo Autor. Dirigida ao illustrissimo et Reverendissimo Senhor D. Affonso Furtado de Mendonça, Arcebispo de Lisboa et Governador deste Reyno de Portugal, sendo Bispo de Coimbra..... Em Coimbra, na impressão de Diogo Gomes de Loureiro. Anno 1628. 4.º XII + 136 páginas.

En el capítulo I anuncia que traía entre manos otro libro en que pensaba tratar del canto y música universal; de su origen y antigüedad; de su definición y división; de sus efectos y utilidades; de la diferencia del cantor y del músico; del canto de órgano, contrapunto, composición y *otras curiosidades musicales.*

Vasconcellos dice que este *Arte de Cantollano* «revela saber sólido y mucha erudición, y está escrito con bastante claridad, que contrasta con el desorden de otros muchos libros didácticos de aquel tiempo. El autor demuestra estar al corriente de cuanto se sabía entonces, y cita y aprovecha lo mejor que se había escrito en Portugal y en el Extranjero, mencionando especialmente las obras de Domingo Marcos Durán, Juan Martíns, Fr. Esteban de Cristo, Vicente Lusitano, Bermudo, Cristóbal de Morales, Francisco Tovar, Montanos, Salinas, Bizcargui, Tapia numantino, Miguel de Torres, Monserrate, Luis Milán, Cerone, etc.»

En el nutrido capítulo que á la bibliografía musical portuguesa consagra este erudito autor, todavía encuentro, además de los citados, los nombres de Diego Días de Vilhena, maestro de capilla de la catedral de Évora, y uno de los más hábiles contrapuntistas portugueses, autor de un *Arte de Canto llano para principiantes* (Ms. de la biblioteca de D. Juan IV); de D. Gaspar de la Cruz, que escribió tratados de canto llano y de canto de órgano, citados por Barbosa Machado; del bachiller Matías de Sousa Villasboas, maestro de capilla de la catedral de Elvas

dad y la especulación, *era casi enteramente inútil para el arte de cantar* (1).

Por tan sencillos términos y tan modesta manera venían estos hombres prácticos á poner de manifiesto la nulidad artística de las teorías musicales recibidas entre los escolásticos. La tradición de este género de libros de canto (por lo común en lengua vulgar) era muy antigua en España. Manuscrito se conserva uno, no menos que de principios del siglo XV, intitulado *Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano, fechas é ordenadas para información y declaración de los inorantes que por ellas estudiar quisieren; por Fernando Esteban, sacristán de la capilla de Sant Clement de la cibdad de Sevilla, Maes-*

---

su patria, cuyo *Arte de Cantochao* fué impreso en Coimbra en 1688.

Mucho más importante que estos tratados de canto llano y otros que aquí se omiten, hubo de ser el de fray Juan Rodrigues, obra en que su autor afirmaba haber trabajado durante cuarenta años y que mereció los elogios de Palestrina.

De otros teóricos portugueses todavía más importantes se hablará luego. Por lo expuesto puede colegirse cuánto han contribuído nuestros hermanos al desarrollo de esta rama del arte peninsular.

(1) *Cogitanti mihi saepenumero singularem illam ac plane divinam Boetii Severini principis nostri musicæ descriptionem ita institutam ut sine praevio ductore et monstrante semitam pluribus, non modo ad intelligendum difficilem, verum etiam cum præcipue in veritatis contemplatione vel speculatione consistat, quantum ad actum cantandi minime aut parum utilem esse et modernorum quorundam inepta insipidaque.....*

tro del sobredicho Arte: su fecha el primero día de Marzo de 1410 (1). Su autor, aunque sigue la tradición gregoriana y de Boecio, «é Albertus de Rosa, é Mosen Filipo de Vitriaco, é Guillelmus de Mascadio, é Egidius de Morino», se manifiesta inclinado á las novedades de un «su maestro, el cual había nombre Ramón de Cacio..... É maestro le puedo decir á este sobredicho facedor sobre este arte, *porque muy muchas cosas fizo nuevas*, fundándose sobre lo antiguo..... Muchas cosas le vi facer, *las cuales cosas nunca jamás vi en ome que deste arte supiese.*» También en Portugal madrugaron bastante los tratadistas, puesto que en el reinado de Alfonso V floreció Tristan de Silva, cuyo libro *Amables de Música* no ha llegado á nuestros días, pero consta que estaba manuscrito en la gran librería artística de D. Juan IV.

Á fines del siglo xv y primeros años del xvi se multiplican extraordinariamente estas reglas de canto llano, generalmente de pocas hojas, y predestinadas por esto, y por el continuo uso que de ellas debía hacerse entre los maestros de capilla, á convertirse, como hoy lo están, en singulares rarezas bibliográficas. Entre sus autores descuellan Domingo Marcos Durán, autor del célebre tratado *Lux Bella*, que él mismo comentó, Guillermo de Podio ó Despuig, Mosén Francisco Tovar, Alfonso Spañón, Gaspar de Aguilar, Alfonso del Castillo, el

(1) MS. de la Biblioteca provincial de Toledo. Portada de letra de Palomares. Posee una copia el Sr. Barbieri. También le extractó Gallardo. (Vid. el segundo tomo de su *Ensayo*, cols. 966 y 967.)

montañés Diego del Puerto, que tituló su obra *Portus Musicæ*, Fr. Bartolomé de Molina, Juan de Espinosa, Juan Martínez, y en tiempos posteriores Loyola Guevara, Juan Francisco Cervera, Correa de Arauxo y Andrés de Monserrate, alcanzando los dos últimos al siglo XVII. Pero, entre todos, el más original é independiente fué, á no dudarlo, Gonzalo Martínez de Bizcargui, que en 1511 imprimió en Burgos su *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano*, sustentando en él, entre otras audaces proposiciones que escandalizaron á los músicos sus contemporáneos, que «todo semitono de *mi* á *fa*, asi cromático como diatónico, es mayor é cantable, é todo menor incantable». Lo cual promovió una enérgica ó más bien desaforada impugnación de Juan de Espinosa, defensor ardiente de la ortodoxia musical de la escuela de Boecio contra las *entonaciones corregidas al uso de los modernos*. Véase en qué términos se desata contra Bizcargui en su rarísimo *Tractado de principios de música práctica è theórica:* «Pues calle, calle ya é haya vergüenza Gonzalo Martínez de Bizcargui, capellán en la Iglesia de Burgos, é cesse ya su *barbárica è venenosa lengua* en porfía de enseñar é poner en escripto *herejías* formales en Música, contradiciendo al Boecio é á Guillermo señaladamente, é yo añado á estos todos cuantos autores antes dellos é en su tiempo han escripto de esta *mathemática..... cosa por cierto diabólica è de gran blasphemia.*» Y concluye llamando *siervos de la música* á los meros tañedores, ajenos á la ciencia y disciplina especulativa.

¡Qué no hubiera dicho el buen Joanes de Spinosa, y qué clamores no habría levantado hasta las estre-

llas, si hubiesen llegado á sus manos los libros *De Música* con que desde 1482, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja se había hecho famoso en la universidad de Bolonia, produciendo una verdadera revolución en el arte con su doctrina del *temperamento*, que inició nueva tonalidad, y levantó nueva escala contra el hexacordo tradicional! «Los antiguos (dice el abate Andrés, guiado en esta parte por Eximeno) no conocían más que tonos mayores en razón de $\frac{9}{8}$ como es ahora la que hay entre cuarta y quinta, ó *fa, sol,* es decir, $\frac{32}{36}$: por consiguiente, las terceras eran disonantes para ellos, como lo serían también para nosotros, si nos atuviésemos á aquellas razones. Pero era fácil reflexionar que algún *temperamento* en aquel sistema de tonos podía producir mucho acrecentamiento en la armonía, y esto es lo que intentó Tolomeo, aunque, si hemos de estar al dicho de Porphyrio, tomó sus más útiles enseñanzas de un libro en que Dídimo Alejandrino, famoso gramático del tiempo de Nerón, trataba de la diferencia entre la música pitagórica y la aristoxénica. La innovación de Dídimo consistía en introducir en la escala el tono menor, y hacer así la tercera verdaderamente armónica y consonante. Tolomeo supo aprovecharse de esta idea luminosa, y fundó en ella su sistema. Dídimo colocaba en la escala, después del semitono mayor $\frac{16}{15}$, el tono menor $\frac{10}{9}$, y después el tono mayor $\frac{9}{8}$. Tolomeo cambió este orden, poniendo el tono mayor después del semitono, y después del tono mayor el menor, para tener de este modo el menor número posible de terceras alteradas. Parece que Ptolomeo estaba poseído del intenso deseo de formar nuevas escalas,

y de cambiar las de los músicos anteriores, porque dejó hasta ocho formas diferentes de la escala diatónica, añadiendo tres suyas, é introduciendo muchas novedades en las otras cinco recibidas por los músicos anteriores. El número de los tonos fué también reformado por él, y de trece ó quince que se contaban en su tiempo, los redujo á siete, creyendo que sería más cómodo el hacer tantos cuantas son las especies de la octava. Estas y otras verdades formaron el sistema músico de Ptolomeo, que fué en algunas partes abandonado, pero que tuvo en otras casi tantos secuaces como el sistema astronómico del mismo (1).»

El principio del *temperamento* que constituye la gloria de Ramos de Pareja, es el mismo que el del sistema *tolemaico*, esto es, introducir alguna alteración en los intervalos; pero el músico de Baeza acertó á desarrollarle con extraordinaria originalidad, suponiendo necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables. Esta proposición levantó inmensa polvareda entre los músicos italianos: salieron á impugnarla Gaffurio y Nicolás Burcio, este último con un libelo *Adversus quendam Hispanum veritatis prævaricatorem;* y tuvieron que pasar más de cien años para que, vencida ó desalentada la oposición de los músicos neopitagóricos ó aristoxénicos, fructificase el principio de Ramos, así en la teoría como en la

(1) *Dell' origine, progressi ed stato attuale d'ogni letteratura* (ed. de Bodoni, tomo IV, pp. 252 y 253). Todo lo que Andrés dice sobre la música, es trasunto de las opiniones de Eximeno.

práctica (1), adoptándole y desenvolviéndole Fo-

---

(1) Los siguientes extractos de Bartolomé Ramos de Pareja mostrarán todo el plan riguroso y científico de la obra:

«Hunc nostrum librum Musicæ in duos partiales libros dividimus de modis musicis sensualiter deprehensis: secundus rationis investigationem clare docebit.

—Primus liber de parte judiciali musicæ, quæ ad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita.

Canon primus. Vocum musicabilium cognitionem et distinctionem primum præmittere.

Canon secundus. Universarum clavium Latinarum ordinem in genere diatonico conscribere.

Canon tertius. Singulos modos musicos modo restat enumerare.

Canon quartus. Omnimodas tonorum cognitiones ac eorundem distinctiones breviter declarare.

Canon quintus. Verum modum salmisandi brevibus regulis docere.

Canon sextus. Universarum consonantiarum permixtiones ostendere.

Secundus liber.

Musicæ Hypommematum omnium quæ in Musica considerantur clarissime pandet.

Prima pars particulatim ea quæ demonstrationes pandunt clare docebit.

Prima propositio. Proportionum investigationes secundum eorum genera et species primum ostendere.

Propositio secunda. Omnis proportio extremorum ex omnibus infra mediis est composita.

Propositio III. Proportionem rationalem proportioni rationali addere.

Propositio IV. Proportionem rationalem a rationali subtrahere.

gliani y Zarlino, á quien sólo por esto llama Tira-

Propositio V. Additionem proportionum tam rationalium quam surdarum geometrice ostendere.

Propositio VI. Singularium propositionum substractionem in quantitate..... declarare.

Propositio VII. De proportionibus surdis modo restat quædam præambula præmittere.

Propositio VIII. Tabellam proportionum huic nostro negotio necessariam continuare.

Propositio IX. Si sumitur fractio alicujus proportionis numerata ab alio numero quam ab unitate eam ad unitatem reducere.

Propositio X. Proprissimum denominatorem proportionis irrationalis extrahere.

Propositio XI. Proportionem surdam proportioni rationali seu etiam proportioni surdæ addere.

Propositio XII. Proportionem surdam a rationali itemque rationalem a surda et surdam a surda subtrahere.

Propositio XIII. Arithmeticæ medietatis junctiones primum docere.

Propositio XIV. Medietatem geometricam mox restat in suis terminis investigare.

Propositio XV. Armonicæ medietatis terminos restat postremo invenire.

Propositio XVI. Quamcumque proportionem propositam in minimis terminis quantum libet continuare.

Principium secundæ partis.

Propositio XVII. Quæ fuit radix inventionis omnium consonantiarum breviter narrare.

Propositio XVIII. Duplicem esse hujusmodi investigationem, puta viam compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XIX. Primum modum investigandi qui est modus compositionis et resolutionis modo ostendere.

boschi «el primer restaurador de la Música después

Propositio XX. Modum investigandi per viam resolutionis pandere.

Propositio XXI. Investigationes converso modo in ambabus præmissis ostendere.

Propositio XXII. Hanc secundam investigationem ex medietate Armonica dicere.

Propositio XXIII. Habitis dyapason, diapente et diatessaron, consonantis toni proportionem veraciter extrahere.

Propositio XXIV. An tonus in duo æqualia vel in duo inæqualia possit dividi declarare.

Propositio XXV. An semitonium per præmissam inventum musicæ considerationis sit ostendere.

Propositio XXVI. Semitonium musicum non esse medietatem toni ostendere.

Propositio XXVII. Dato semitonio minori, semitonium majus investigare. Hinc palam comatis proportio dabitur.

Propositio XXVIII. Propositionem utriusque tertiæ sive ditoni et semiditoni inquirere.

Propositio XXIX. Utriusque sextæ proportionem subjungere.

Propositio XXX. Perfectas consonantias duplices in unum ostendere.

Propositio XXXI. Et hoc idem in consonantiis duplicibus imperfectis breviter investigare.

Propositio XXXII. Quarum consonantiarum proportiones mediæ consonantias efficiunt et quarum non, docere.

Propositio XXXIII. Proportionem ambarum tertiarum semiditoni videlicet et ditoni in duas æquas proportiones dividere.

Propositio XXXIV. Consonantiam diatessaron non in consonantias æquas, sed proportionem tonus in duas proportiones æquales dividere.

Propositio XXXV. Proportionem consonantiæ *dia-*

de Guido Aretino». La influencia de la música es-

---

pente in proportiones duas æquales non æquas consonantias partire.

Propositio XXXVI. Utriusque sextæ majoris sive et minoris proportionem in duas proportiones æquas secare.

Propositio XXXVII. Proportionem dyapason consonantiæ in duas æquas proportiones partire.

Propositio XXXVIII. In duplici *diatessarom* divisionem in duas æquas proportiones ostendere.

Propositio XXXIX. Et proportionen duplicis *diapente* in duas æquas proportiones secare.

Propositio XL. Septimo proportionem duplicis dyapason in duas æquas proportiones rationabiliter dividere.

Propositio XLI. Singulas reliquas divisiones modorum triplicium uno modo breviter concludere.

Propositio XLII. Præambula quædam relationibus sequentibus necessaria primum præmittere.

Propositio XLIII. Continuationes proposito nostro deservientes breviter pandere.

Propositio XLIV. Septem tonos majores esse sexquialtera geminata ostendere.

Propositio XLV. In quibus minimis numeris differentia inter septem tonos et *diapente* geminatum sit invenire. Hinc patet eam esse sicut sex tonorum et *dyapason:* quæ differentia *coma* dicitur.

Propositio XLVI. Comparationem *diatessaron* consonantiæ ac quinque tonos pandere.

Propositio XLVII. Hoc idem quod præmissa demonstravit ad minimos numeros reducere.

Propositio XLVIII. Comparationem diesis ad *comata* ostendere.

Propositio XLIX. Semitoni majoris ad *comata* comparationem explicare.

Propositio L. Toni comparationem ad *comata* postremo subjungere.

pañola en Italia durante todo aquel siglo fué pode-

Tertia pars hujus libri, tria cantilenarum genera debite discutiet.

Propositio I. Continuationem diatonici generis primum ostendere.

Propositio II. Quinti et sexti continuationem mox subjungere.

Propositio III. Complementum sex tonorum, quinti et sexti tonorum firma continuatione roborare.

Propositio IV. Singula tetracorda cum suis nervis in chromatico genere continuare.

Propositio V. Demum convenit enarmonici generis tetracorda debito modo continuare.

Propositio VI. Comparationem trium semitonorum sive diatonici, cromatici et enarmonici simul una generali regula concludere.

Propositio VII. Modo restat tetracordorum partitiones declarare.

Quarta pars et ultima de divisione monocordi et projectionibus omnium tetracordorum in quibus ambo judices Auditus in simul uniuntur.

Propositio I. Proposita quacumque linea eam in tres partes æquales dividere.

Propositio II. Proposita linea recta, circa eam triangulum æquilaterum describere cujus data linea sit perpendicularis.

Propositio III. Datam lineam in quascumque partes æquales dividere.

Propositio IV. Divisionem monocordi more græcorum divisionibus latinis præponere.

Propositio V. Monocordum Latinorum in tribus generibus cantilenarum geometrica et numerali partitione ostendere.

Propositio ultima. Cuncta quæ in antecedentibus duplici via inquisita sunt chordis pluribus sonorosis inda-

rosa y decisiva (1). Más de treinta nombres españo-

---

gare. Hinc planum est sensualia prima ab intellectu rapta earundem ad sensum reflexio ipsum reddunt perfectiorem.»

MS. de la Real Biblioteca Berolinense. 4.°, let. del siglo XV, de 87 hojas. Al frente dice:

Ex collectione Georgii Pöelchau.

Barthol. Ramis Musica.

MS. adquirido por Christian Niemeyer en Catania de Sicilia en 1817.

Este MS. pasa por autógrafo; pero quizá no lo es, á juzgar por la pulcritud con que está escrito con tintas de varios colores.

El libro de Ramos se imprimió en 1482 con el título *De Musica Tractatus, sive Musica Practica.*

De esta edición sólo se conoce un ejemplar, existente en la Biblioteca Municipal de Bolonia.

(Apuntes del Sr. Barbieri.)

(1) Muestra singular de ella son las polémicas de Vicente Lusitano, de que paso á dar breve noticia, tomada del libro de Vasconcellos.

Vicente Lusitano, célebre teórico del siglo XVI. Nació en Olivenza; pasó la mayor parte de su vida en Viterbo y en Parma, y vivía aún en 1551 en Roma.

Es célebre su discusión con Nicolás Vicentino, llamado el archimúsico (véase Arteaga, y sobre todo el abate Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina* (1828, vol. I, páginas 322-348, notas 424 y 426). Lusitano defendía el género diatónico; su adversario quería resucitar los géneros cromático y enarmónico de los griegos. Apostaron dos escudos de oro, y la discusión se verificó en la Capilla Pontificia del Vaticano, en presencia de todos los cantores de ella (uno de ellos Bartolomé Escobedo), de varios cardenales y otros grandes dignatarios de la Iglesia romana. Lusitano quedó vencedor, y su adversario fué condenado á pagar los dos escudos.

les figuran en la lista de los maestros y cantores de la capilla Sixtina, y entre estos nombres están el de Morales, el de Soto y el de Victoria.

El Lusitano sostenía que toda la música que hoy se canta (incluso la de su adversario) pertenecía al género diatónico. El Vicentino, encolerizado por la derrota, empleó cuatro años en componer un libro, titulado:

L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiaratione, et con gli esempi dei tre generi con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali (Roma, 1555). En este libro cuenta muy inexactamente la disputa.

Replicó Ghisilino Dankarts, que había sido juez del certamen con Escobedo, en un *Trattato di Ghisilino Dankarts, musico et cantore cappellano della Capella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare che niun musico compositore intende di che genero sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè Diatonico, Cromatico, et Enarmonico, con i loro esempli a quatro voci separatamente l'uno da l'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et altraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi dal medesimo autore nel solo genere Diatonico composti.* Manuscrito de la biblioteca del Vaticano, que no se imprimió por consideración al cardenal Hipólito de Este, mecenas del Vicentino.

También Juan María Artusi, de Bolonia, escribió una *Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankarts et Bartolomeo Escobedo, cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino*, citada por el mismo Artusi en sus *Ragionamenti delle imperfezio-*

De los matemáticos que trataron la música como objeto especulativo, apenas es digno de mención

---

ni della moderna musica (Venecia, 1600, páginas 28 y 51).

En opinión de Baini, Vicentino, que era para su tiempo un grandísimo músico práctico, se había figurado á su capricho una teoría de los géneros diatónico, cromático y enarmónico, no fundada en lo que de ellos dicen los escritores griegos, de los cuales parece haber tenido muy escaso conocimiento, si es que tuvo alguno. Por eso le impugnaron reciamente muchos doctos escritores, y entre ellos nuestro P. Requeno. Aspiró á la singularidad y cayó en la extravagancia, suponiéndose poseedor de una misteriosa ciencia musical.

De todos modos, la discusión era estéril, porque de la música antigua no se conocían más que los términos técnicos, que no tenían relación alguna ni con la tonalidad del canto llano, que era la única que entonces se usaba, ni con la armonía que le servía de base.

Escribió Lusitano *Introduzione facilissima e novissima di canto fermo, figurato, contraposito, simplice é in concerto con regole generali per fare fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi Diatonico, Cromatico, Enharmonico. Roma, por Antonio Blado*, 1553, 4.°, 80 páginas, con el retrato del autor.

—Segunda edición, *In Venitia appresso Francesco Marcolini*, 1558, 4.°, 23 páginas dobles.

—Tercera edición, *In Venitia appresso Fr. Rampazetto*, 1561, 4.°

—Traducción portuguesa, por Bernardo da Fonseca. Lisboa, 1603.

Dice Fétis á propósito de esta obra: «Todo lo que concierne á las fugas, ó más bien á las imitaciones y á los géneros, en este pequeño escrito, es digno de interés, y contiene muy buenas observaciones que inútilmente se buscarían en otra parte.»

otro que el darocense Pedro Ciruelo, catedrático insigne de Alcalá, el cual al fin de su *Cursus quatuor Mathematicarum Artium* (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música), compilación estampada por primera vez en 1526, reprodujo íntegros los *Elementa Musicæ,* de Jacobo Fabro Stapulense (Le Fevre de Étaples), uno de los comentadores de Boecio, con un breve prólogo original en que se trata de discernir el puesto que corresponde á la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo el maestro Ciruelo á los que la suponen dependiente de la Física por la teoría de la producción del sonido. «No pertenece al músico disputar qué cosa sea el sonido ó la voz, ni si es primario ó sucesivo, ni tampoco si es la misma sustancia del aire ó alguna cualidad que informa el aire y se causa en él de la colisión de dos cuerpos. Esto incumbe al físico, ó más bien al metafísico. Bástale al músico tener la idea confusa y general de que el sonido es el objeto del oído (1).»

---

(1) «*Cursus quatuor Mathe- | maticarum Artium Libera- | lium: quas collegit | atque correxit ma- | gister Petrus | Ciruelus Daro | censis | Theologus simul et | philosophus.* | 1526.»

Debe de ser la misma edición que se supone hecha en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía. Sin embargo, no lo dice en parte alguna. El escudo que va en la hoja final es el de su antecesor Arnao Guillén de Brocar idéntico al que puso en la *Políglota.*

La descripción que hace Salvá de la edición de 1516 que él tenía, conviene tan exactamente con este ejemplar de 1526, que dudo que sean distintas. Toda la diferencia consiste en que mi edición tiene al fin el escudo del im-

Así debían de pensarlo, á juzgar por la absoluta preterición que comenzaban á hacer de las teorías

---

presor, y la de Salvá en la portada. Yo no dudo que Miguel de Eguía remozó algunos ejemplares de los impresos por Arnao Guillén de Brocar, y voy á decir por qué. El libro que poseo dice en la portada *1526;* pero en la suscripción final del tratado de Música está enmendada de pluma la fecha de 1516, para que resulte el libro diez años más moderno. Todo esto me induce á afirmar que no existe más que una sola edición complutense de las Matemáticas de Pedro Ciruelo.

Sin foliatura, pero con signaturas distintas para cada tratado. Láminas en madera. El tratado de música ocupa 24 hojas.

El curso de Pedro Ciruelo abraza: I. Una paráfrasis suya á la Aritmética de Boecio, con cuestiones previas. II. El Compendio de Geometría de Tomás Brawardin. III. Un tratadillo de la cuadratura del círculo, lucubración de un fraile de San Francisco. IV. Otro del francés Carlos Bouvelles sobre la misma materia. V. La *Perspectiva*, de Juan de Cantorbery. VI. El Tratado de Música.

Pero para completar la Enciclopedia matemática de Ciruelo, hay que añadir su *Opusculum de sphera mundi Joannis de Sacro Busto* (Alcalá, 1526, por Miguel de Eguía), libro que poseo unido á otros dos no menos peregrinos, la *Theórica de los planetas*, de Jorge Purbach, ó Purbachio, y la *Dialéctica*, del Cardenal Silíceo.

No faltaron en el siglo XVI algunos trabajos de erudición histórica musical, como el del sabio cisterciense Cipriano de la Huerga, *De ratione Musicae et instrumentorum usu apud veteres Hebraeos* (manuscrito citado por Nicolás Antonio y otros bibliógrafos), y la extraña disertación *de Música Mágica* que trae el P. Martín del Río en el libro primero de sus famosas *Disquisitionum Magicarum.*

acústicas y matemáticas los numerosos preceptistas de música práctica, que, no limitándose ya al canto eclesiástico, sino extendiéndose á la declaración de todos los instrumentos, como Fray Juan Bermudo, ó limitándose á alguno en particular, especialmente á la vihuela y á lo que llamaban *Arte de tañer fantasia*, como lo hicieron Luis Milán en *El Maestro*, Enriquez de Valderrábano en *La Silva de Sirenas*, Luis de Narváez en el *Delfin de Música*, Diego Pisador, Fr. Tomás de Santa María, Esteban Daza en su *Parnaso*, Juan Carlos Amat y muchos otros; ya tratando de las glosas, como Diego Ortiz, iban preparando de mil maneras el advenimiento de la libertad artística y de la música profana (1), cuyo carácter alegre y risueño, cuando no liviano, bien se

---

(1) Véase la nota bibliográfica de los libros principales de esta especie, advirtiendo que el tratado más antiguo que indica el orden de la vihuela es el *Portus Musicæ*, ya citado.

—Luis Milán:

«*Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milán. Dirigido al muy alto é muy poderoso é invictíssimo príncipe Don Juhan, por la gracia de Dios rey de Portugal y de las yslas. Año MDXXXV.*»

Colof. «*Á honor y gloria de dios todopoderoso, y de la sacratíssima virgen María madre suya y abogada nuestra. Fué impresso el presente libro de música de Vihuela de mano, intitulado el Maestro, por Francisco Díaz Romano. En la Metropolitana y Coronada Ciudad de Valencia. Aca-*

trasluce en los mismos títulos de algunas de estas colecciones, de cuyas letras pudiera sacarse un rico

---

bóse á IIII días del mes de Deziembre. Año de nuestra reparación de Mill y quinientos treynta y seis.»

Fol. gót.

—Enríquez de Valderrábano:

«*Libro de mvsica de vihuela, intitvlado Silva de Sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de mvsica. Compuesto por Enrriquez de Valderrávano.*»

Colof. «*Fenesce el libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anrriquez de Valderrávano. Dirigido al illustríssimo señor Don Francisco de Çuñiga, Conde de Miranda, &. Jué impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, por Francisco Fernández de Córdoba, impressor. Junto á las Escuelas Mayores. Acabóse á veynte y ocho días del mes de Julio deste año de* 1547.» Fol., 113 hojas.

El autor era vecino de la villa de Peñaranda de Duero, y empleó doce años en la composición de su libro, el cual tiene la singularidad de estar dispuesto para dos vihuelas, colocándose los ejecutantes el uno enfrente del otro, y el libro en medio, abierto de plano.

—Diego Pisador:

«*Libro de mvsica de vihuela, agora nuevamente compuesta por Diego Pisador, vezino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, príncipe de España, nuestro señor.*» Fol.

Colof. «*Fenesce el presente libro de cifra para tañer vihuela. Hecho por Diego Pisador, y impresso en su cassa. Acabóse año del nascimiento de nuestro redemptor Iesu-Christo. De mil é quinientos y cincuenta y dos años.*»

Al mismo género pertenecen *Los seys libros del delfín de Música para tañer vigüela* (Valladolid, 1538), de D. Luis Narváez, y *Los tres libros de música de cifra para vigüela*, por Alfonso Mudarra (Sevilla, 1546). Á éstos siguieron:

suplemento á todos nuestros romanceros, cancioneros y antologías poéticas de cualquier especie.

—Miguel de Fuenllana:

«*Libro de Mvsica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana. Di- | rigido al muy alto y muy poderoso señor D. Philippe, príncipe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles, nuestro señor*..... 1554.»

Colof. «*Fvé impresso en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca. Acabósse á dos días del mes de Octubre de mil y quinientos y cincuenta y quatro años.*» Fol.

El autor era ciego, según declara en el prólogo.

—Bachiller Tapia Numantino:

«*Vergel de música spiritual, speculativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger. Autor el Bachiller Tapia Numantino..... Trátase lo primero con grande artificio y profundidad, las alabanzas, las gracias, la dignidad, las virtudes y prerogativas de la música, y despues las artes de Canto-llano, Órgano y Contra-punto en suma y en theórica.*» Burgo de Osma, Diego Fernández de Córdoba. 4.º

Colofón..... «*Acabo se de imprimir el presente libro intitulado Vergel de musica spiritual speculativa y activa, el q̄ fué impresso en la inclyta vniversidad del Burgo de Osma por Diego Fernandez de Cordoua, impressor. A cabose á veynte y ocho días del mes de Mayo. Año de nuestra redempcion de mil e quinientos y setenta años.*»

Es obra muy bien escrita y en que la parte teórica ocupa mayor espacio que en ninguno de los anteriores á Salinas, como puede verse por los títulos de los primeros capítulos.

«Capítulo I. En el qual se declara quien es el canto y qué cosa es cantar. Cap. II. En el qual se tracta haber dos maneras de Música, conviene a saber, divina y humana. Cap. III. En como se causa la Música humana. Capí-

Los autores de estos métodos conservaban, sin embargo, la misma altísima estimación de su arte

---

tulo IV. Como la Música humana es en dos maneras. Capítulo V. Difinicion de la Música. Cap. VI. Difinicion del hombre músico y á quien le conviene este nombre. Capítulo VII. De la pronunciacion que se ha de guardar en la Música. Cap. VIII. De la obligacion que tenemos á saber cantar. Cap. IX. Del provecho que se les sigue á todos los que saben cantar. Cap. X. De como la Música nos enseña á servir á Dios. Cap. XI. Del regocijo spiritual que se causa con la Música. Cap. XII. Del respeto y acatamiento que á la Música se debe tener. Cap. XIII. De la invencion de la Música y quien la halló. Cap. XIV. Como se puso la Música en arte. Cap. XV. De la policía y publicidad de la Música. Cap. XVI. De ciertas formas antiguas que nuestros pasados usaban en la Música. Cap. XVII. Contra los herejes que en la Iglesia de Dios impedían la Música. Capítulo XVIII. Contra los que ni saben ni quieren aprender la Música. Cap. XIX. En el qual se tracta los que no quieren ser dichos locos cómo se han de haber con la Música.»

Lo restante del libro es una suma de canto llano y de canto de órgano.

—Diego Ortiz:

«*El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle Glosse sopra le cadenze et altre sorte de punti, in la Musica del Violone, nuovamente posta in luce.*»

Este librillo, en 8.º apaisado, impreso en Roma en 1553 (á juzgar por el privilegio de Julio III), es uno de los más extraordinariamente raros de la colección musical del Sr. Barbieri.

—Luis Venegas de Henestrosa:

«*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano, y algunos avisos para contarpunto. Compuesto por*

que hemos notado en los de canto llano, y así como Marcos Durán habia afirmado que la música «como

---

Luys Venegas de Henestrosa. En Alcalá, en casa de Joan de Brocar, 1557.»

—Fr. Tomás de Santa María:

«*Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para vihuela y todo instrumento, en que se pudiere tañer á tres y á quatro voces y á más. Por el qual en breve tiempo y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto Consejo Real fué examinado y aprovado por el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabeçon y por Iuan de Cabeçon, su hermano. Compuesto por el muy reverendo Fr. Thomás de Santa María.*»

Colof. «*Impresso en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdova..... Acavóse á veynte días del mes de Mayo, de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco.*» Fol. gót.

Se valió mucho de las glosas de Ortiz.

—Esteban Daza:

«*Libro de música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de Música, assí Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como Fantasías del Autor, hechas por Estevan Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid .... Impresso por Diego Fernández de Córdova, Impresor de su Majestad. Año de MDLXXVI.*» (Biblioteca Nacional.) 4.º apaisado.

De autores portugueses de carácter práctico pueden añadirse los siguientes, entre otros:

— P. Manuel Rodrigues Coelho. Organista en Elvas y en la Capilla Real de Lisboa:

Flores de Musica para o instrumento de Tecla e Harpa. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas.

sciencia divina, enciende y provoca los corazones en el amor de Dios», así D. Luis de Narváez, felicísimo

---

Dedicado á A. S. C. R. Magestade del Rey Philippe terceiro das Hespanhas..... Lisboa, na officina de Pedro Craesbeck. Anno Domini MDCXX. Folio pequeño. XII. 233 pp.

Dice el autor en el prólogo que su libro era el primero que sobre tecla y harpa hubiese aparecido en Portugal.

— Nicolás Díaz Velasco:

Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion y se muestra ser instrumento perfecto y abundante. Nápoles, por Egidio Longo, 1640. 4.º

— Don Agustín da Cruz:

Lyra de Arco ou Arte de tanger rebeca. Lisboa, 1639. Folio.

En la Biblioteca Musical de D. Juan IV había otros libros manuscritos de este tratadista. (*Duas artes, uma de Cantochão por estylo novo, e outra de orgão com figuras mui curiosas, compostas no anno de* 1632.—*Prado musical para órgano.*)

— Andrés de Escobar:

Arte de Musica para tanger o instrumento da Charamelinha. (Ms. de la Biblioteca de D. Juan IV.)

Á los tratados de vihuela siguieron algunos de guitarra (instrumento diverso del primero, aunque generalmente confundido con él: la vihuela solía tener seis cuerdas, y Fr. Juan Bermudo le añadió una; la guitarra tuvo cuatro hasta el tiempo de Vicente Espinel: el primero era instrumento aristocrático, y el segundo popular). Entre los más antiguos merecen citarse, aunque sus pretensiones no se elevan más allá de la humilde práctica, la *Guitarra Española y vandola*, de Juan Carlos Amat (Barcelona, 1586), librillo que se siguió reimprimiendo hasta fines del siglo pasado; la *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española y Arpa.....*, compuesto por D. Lucas Ruiz de Ribayáz, prebendado de Villa-

poeta á lo divino y á lo humano en nuestros cancioneros del siglo XVI, templaba en alto tono su lira para celebrar, al principio de su *Delphin de Música*, las excelencias del arte divino que profesaba con tanto fervor como el más exaltado discípulo de Aristoxéno ó de los neo-pitagóricos alejandrinos:

«Lo criado
Por música está fundado,
Y por ser tan diferente,
Tanto más es excelente
Porque está proporcionado.
Con todo sentido humano
Tiene grande concordancia,
Muéstranos la semejanza
De la de Dios soberano.»

Y Enríquez de Valderrábano encabezaba otro método de vihuela, la *Silva de Sirenas*, con las siguientes palabras, que no hubiera rechazado ningún platónico de la escuela de Marsilio Ficino: «Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que hay en el alma, *que son siete virtudes, las cuales despiertan el espíritu con su concordia y armonía para conocer las cosas divinas y humanas, y el*

---

franca del Bierzo (Madrid, 1677); la *Instrucción de música sobre guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés y inglés*..... del licenciado Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674 y 1697), y, finalmente, el *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, dedicado á Carlos II por su capellán D. Francisco Guerau (Madrid, 1694).

gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela.»

Idénticos principios contiene el discurso en loor de la Música, que precede á las *Obras de Antonio Cabezón*, impresas en 1578 (1); pero el escritor que

---

(1) *Hispaniæ Schola Musica Sacra. Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell. Vol.* III. *Antonius a Cabezón.* (Barcelona, 1895. Pujol y Comp.ª editores.)

Vol. IV. *Antonius a Cabezón.*

Introducción de 67 páginas sobre la vida y obras artísticas de Cabezón, á quien llama el Bach español del siglo XVI. «Cabezón no es inferior á Bach, como compositor de música para órgano, á pesar de la distancia de casi ciento cincuenta años que existe entre estas dos potentes individualidades»..... «En las composiciones de Cabezón se hallan todos los gérmenes de la música instrumental, que pasando por Frescobaldi van á parar á la orquesta de Haydn.»

Los tomos I y II de dicha Antología contienen obras de Cristóbal de Morales y de Francisco Guerrero. De este último, cuyas dedicatorias encierran elevados principios de estética musical, dijo el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, en el prólogo de sus *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589), que «fué de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía....., aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra».

En la dedicatoria á Felipe II del «Canticum Beatae Mariae quod *Magnificat* nuncupatur, per octo musicae modos variatum» (Lovaina, 1563), dice Guerrero:

mejor compendia el pensamiento de los músicos prácticos de esta edad es, sin controversia posible,

---

«Existiendo muchísimas y casi innumerables artes, ninguna jamás en verdad, durante tantos siglos y gran número de años, se ha encontrado que más que el arte música fuese divina ó tocase más de cerca el cielo mismo. Este arte calma la mente humana cuando está agitada, la vigoriza cuando está lánguida, la levanta cuando caída: él nos transporta de las cosas humanas y caducas á las divinas y perpetuas, pues los cielos giran con cierto musical orden y consonancia, y al compás del movimiento de los cielos, tan variado y tan constante, muévese también cuanto está debajo de los cielos; mas un movimiento variado y perpetuo con uniformidad, de ninguna manera puede existir, ni siquiera concebirse, sin una armonía; de lo cual resulta que existe cierta fuerza musical que armoniza y suaviza el universo mundo. ¿No ves, por ventura, á la salida del sol cuán grande es el coro de aves que con sus cantos dan testimonio de la alegría de los cielos por el orden que en ellos reina? ¿No ves á los hombres (los cuales son la parte más exquisita de la creación) dulcificar con el canto sus cuidados y trabajos?..... Cosa divina y celestial es la Música. Empero ¡oh maldad! existen quienes de este arte, que Dios óptimo máximo nos ha concedido para el común bien de los hombres, abusan para mal y daño de los mismos. Mueve la Música con gran vehemencia los afectos humanos é impele los ánimos hacia donde quiere; y, por tanto, pudiendo esos malvados hombres incitar los ánimos á abrazar la virtud y la honestidad, prefieren impulsarlos á los vicios y torpezas. La cual pestilencia, en verdad, debe ser alejada y quitada de entre nosotros por tu auxilio y regia potestad, ¡oh Rey óptimo! pues la salvación de los Estados depende de que las costumbres sean buenas, y es imposible que sean morigerados los ciudadanos que se acostumbran á los cantos las-

el ecijano Fr. Juan Bermudo, autor del libro magistral de la *Declaración de instrumentos*, y de un compendio para las monjas, intitulado *Arte Tripharia* (1). Fr. Juan Bermudo, no sólo es el más me-

---

civos y voluptuosos. Por lo cual, nosotros con todas nuestras fuerzas y en cuanto alcanzamos, deseando prestar un servicio á ti y á tus Estados, cuidamos de poner en música asuntos honestos y grandemente útiles á los hombres.» (Traducción del P. Francisco Sallarés, de las Escuelas Pías.) Es lástima que el Sr. Pedrell no haya insertado también el texto original, porque estos libros son rarísimos.

En el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584) hay otro prefacio análogo, en que truena Guerrero contra el abuso de los cantores muelles y afeminados, que quiere á toda costa desterrar de la Iglesia. «Los santísimos Prelados de nuestra Religión, los Romanos Pontífices, á cuyo cargo está la total dirección y ordenamiento de las cosas cristianas, establecieron el cantar severo y piadoso, con leyes prudentísimas, las cuales, relegada lejos de la Iglesia la molicie de semejantes cantos que corrompen la pureza y majestad de las funciones sagradas, cuidaron que se aplique á los divinos oficios un cierto género de música más severo y grave, el cual, así como no se aparte mucho del canto gregoriano, así también no degenere en inflexiones lascivas (*modulorum lascivias*) y en vociferaciones sin sentido. Yo, empero, si he logrado la santa gravedad de semejante música en aquellos opúsculos que hasta el presente he publicado en tal género, lo dejo al juicio ajeno. En verdad, según mi antigua costumbre y propósito, siempre tuve en mayor estima y aprecio, no el halagar con el canto los oídos de las personas piadosas, sino el excitar sus piadosos ánimos á la digna contemplación de los misterios sagrados.....»

(1) «*Comiença el libro primero de la declaración de ins-*

tódico, el más completo y el más claro de todos nuestros tratadistas de música en lengua vulgar; no sólo muestra una envidiable lucidez de pensamiento y de estilo, sino que aspira con todas sus fuerzas, secundando en la esfera del arte los generosos intentos de los reformadores científicos de aquella edad, á «quitar de la Música toda sophistería, como lo ha hecho el estudiosísimo y muy curioso padre Fr. Francisco Titelman en la Lógica y Phísica, y el doctíssimo padre fray Luys de Carvajal, guardián de Sanct Francisco en Sevilla en la Theulugía, y como ya lo hazen todos los doctos en lo que scriven..... En mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música, reduciéndolo á nuestro len-

---

trumentos, dirigido al clementíssimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal.....»

Encabezado con una epístola del músico Figueroa, maestro de capilla de Granada.

Colof. «*Compúsose la presente obra llamada..... en la muy noble y muy leal cibdad de Écija, de adonde el authRor es natural. Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho de la encarnación de nuestro redemptor Jesu Christo..... Fué impressa la presente obra en la villa de Ossuna, por el honrrado varón Juan de León, impressor de la Vniversidad del illustríssimo Señor, año de mil y quinientos y cuarenta y nueve.*»

4.º gót., 11 hs. prls. y 143 folios.

—«*Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales..... compuesto por el muy reverendo padre fray Juan Bermudo de la orden de los menores: en el qual hallarán todo lo que en música desearen, y contiene seys libros..... examinada y aprobada por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Christóval de Morales*, 1555.»

guaje, para que si los originales griegos y latinos no entendiessen algunos cantores, lo hallasen en romance».

La elaboración científica de la teoría musical había llegado á su perfecta madurez, y era forzoso que del fecundo movimiento excitado en el campo de las ideas por la aparición de Ramos de Pareja, y en el dominio de la práctica por los tratadistas de canto llano y de vihuela, surgiese al fin un verdadero monumento que compendiara todo el saber musical de los españoles del siglo XVI en la lengua de los sabios, y en forma no menos clásica y perfecta que la que habían dado á la literatura filosófica Vives y Fox Morcillo, á la teológica Melchor Cano, á la preceptiva literaria Arias Montano y García Matamoros. El autor de tal prodigio fué un ciego maravilloso, el Dídimo ó el Saunderson español, elevado

---

Col. «*Fin de los cinco libros de la declaración de los instrumentos musicales..... impressos en la villa de Ossuna, por Juan de León..... Año de* 1555.» Fol., 8 hs. prls., y 142 foliadas.

El autor prometió un sexto y séptimo libro, que no llegaron á estamparse.

—«*Comiença el arte Tripharia dirigida á la yllustre y muy reverenda señora Doña Isabel Pacheco, abadesa en el monesterio de Sancta Clara de Montilla, compuesta por el Reverendo padre Fray Joan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de observancia en la provincia de Andaluzía.*»

Conc.) «*Fué impresso en la villa de Ossuna, en casa de Juan de León, impressor..... Año de* 1550.»

De este libro rarísimo y generalmente desconocido ha hecho una reproducción foto-litográfica el Sr. Barbieri.

á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lírica de Fr. Luis de León. Su nombre fué Francisco de Salinas, Burgos su patria dichosa. Perdió la vista cuando aún andaba en el pecho de su nodriza; pero la ceguera no le impidió cultivar las matemáticas, ni ser insigne en las antigüedades griega y latina. Le enseñó el latín una discípula suya, que aprendía á tocar el órgano para hacerse monja. En Salamanca cursó griego y filosofía. Fué familiar del Cardenal de Santiago, D. Pedro Sarmiento, que le llevó consigo á Roma. Allí, en la Biblioteca Vaticana, leyó muchos tratados de músicos griegos, inéditos aun, y no traducidos al latín: Ptolomeo, Aristoxeno, Nicomacho, Bachio, Arístides, y de su doctrina se aprovechó ampliamente, hasta conseguir que los italianos le declarasen *nemini secundus* en la teoría y práctica de la música. Pero advirtiendo que el Cardenal de Burgos, el de Santiago y el Virrey de Nápoles, *le amaban más que le enriquecían*, determinó volver á España, después de veinte años, pobre y desconsolado por la pérdida de tres de sus hermanos en la guerra. En Salamanca obtuvo aquella antiquísima cátedra de música (fundada, según él dice, por Alfonso *el Sabio*), y fué celebrado de sus contemporáneos como hombre casi divino, igual al Timoteo de Alejandro en el arte de enardecer ó reposar los afectos. «Con mucha razón le llamo insigne varón (dice Ambrosio de Morales) (1), pues tiene tan profunda inteligencia en la Música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y

---

(1) Lib. XV, cap. XXV de su *Crónica.*

cantando, poner en pequeño espacio en los animos diferentisimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que Pytágoras escriben hacía con la música, ni lo que Santo Agustín dice se puede hacer con ella.»

El fruto de la enseñanza de Salinas, prolongada hasta los setenta y siete años de su edad, se encuentra recogido en un libro que, por la noble sencillez del estilo y la impecable tersura de su latinidad, lleva impresa en caracteres indelebles la fecha más gloriosa del Renacimiento español, y es obra de humanista tanto ó más que de músico (1).

Salinas enseña que la ciencia de la música *procede de la fuente de la eterna razón*, y demuestra la verdad

---

(1) *Francisci Sa- | linæ Burgensis | Abbatis Sancti Pancratii | de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi | Musicæ Professoris, de Musica libri septem in quibus eius doctrinæ | veritas tam quæ ad Harmoniam quam quæ ad Rhytmum | pertinet, juxta sensus et rationis iudicium ostenditur et demonstratur. | Cum duplici Indice Capitum et Rerum.....* (Escudo del Mecenas.) *Salmanticæ. | Excudebat Mathias Gastius. | MDLXXVII. | Está tassado en seyscientos maravedís.*

Fol., 7 hs. prls. + 438 pp. + 8 de índices y una de erratas.

Privilegio. — Versos de Gaspar Stoquer, alemán, L. D. *Florentius*, romano, y G. Groningus, en alabanza del autor.—Dedicatoria á D. Rodrigo de Castro, Obispo de Zamora.—*Joannis Scribonii in Academia Salmanticensi Græcæ Linguæ professoris. Dodecatechon Grecum.—Ejusdem latinum.*—Aprobación de Juan López de Velasco.—*Ludovici Chazaretæ in laudem autoris epigramma.*—Tassa.

de sus aserciones *por argumentos irrefutables y matemáticos* (1). La trata, por consiguiente, como una ciencia racional y exacta.

Después de mencionar la antigua división de la Música en *mundana* (la armonía celestial), *humana* (la armonía del *microcosmos*) é *instrumental*, la corrige del modo siguiente, que arguye una comprensión mucho más exacta y racional del juicio—sentimiento de lo bello: «Nosotros, sin despreciar esta división, que tiene en su abono tan grandes autores, nos atrevemos á proponer otra, también de tres miembros: *música que se dirige sólo á los sentidos, música que se dirige sólo al entendimiento, música que se dirige á los sentidos y á la inteligencia juntamente.* La Música que afecta sólo á los sentidos, sólo se percibe por el oído y no se considera por el entendimiento: tales son los cantos de las aves, que se oyen con deleite; pero como no proceden de ningún sentido mental, no constan de razón harmónica, que pueda ser considerada por el entendimiento, ni hacen verdadera consonancia ó disonancia, sino que deleitan por cierta innata suavidad de voces. Esta Música es irracional como el mismo sentido de que procede, y al cual se dirige, y propiamente no puede llamarse Música. La Música que se dirige sólo al entendimiento, puede ser entendida, pero no oída. Á ella reducimos la Música que llamaban los antiguos *Mundana* y *Humana*, cuya armonía no se percibe por el

(1) «*Hæc doctrina, ex ipso rationis æternæ fonte procedens, veritatem suarum assertionum ineluctabilibus argumentis et mathematica semper ratione demonstrat.*» (*Præfatio.*)

placer de los oídos, sino por la consideración del entendimiento, porque no consiste en las combinaciones de los sonidos, sino en las razones de los números..... Lo mismo debe decirse de la llamada música celeste, y de la elemental, y de la que se encuentra en las facultades del alma, que, según dicen, es el modelo de todas las proporciones y consonancias. La Música que mueve á la vez los sentidos y el entendimiento es la que llamaron los antiguos instrumental, y ésta no sólo deleita y enseña por la natural suavidad de las voces y de los sonidos, sino por las consonancias y los demás intervalos, que están dispuestos según las razones de los números armónicos (1).»

---

(1) «*Nos autem ut hanc Musicæ divisionem non aspernamur, quippe quæ magnos habeat auctores, sic etiam alteram..... accommodatiorem afferri posse censemus. Quæ etiam erit trimembris, ut alia Musica sit quæ sensum tantum movet, alia quæ intellectum tantum, alia quæ sensum et intellectum simul. Quæ sensum tantum movet, solo auditu percipitur, neque ab intellectu consideratur, cujusmodi sunt cantus avium quæ audiuntur quidem cum voluptate sed quoniam a nullo mentis sensu proficiscuntur, non harmonica ratione constat per quam ab intellectu valeant considerari. Unde nullas consonantias aut dissonantias efficiunt, verum innata quadam vocum suavitate delectant..... Verumtamen hæc Musica irrationalis est, ut sensus ipse, quoniam solum ab irrationalibus animantibus conficitur, nec proprie Musica dici potest..... Quæ intellectum tantum movet intelligi quidem potest, audiri vero non potest: sub qua duæ antiquorum Mundana et Humana comprehenduntur, cujus Harmonia non aurium voluptate, sed intellectuum consideratione percipitur. Siquidem non in permixtionibus sonorum, sed in ra-*

Prescindiendo, pues, de la fantástica música celestial y elemental, y de la que pudiéramos llamar psicológica y humana, y no menos de la música de los pájaros, imposible de reducir á notas, Salinas declara que enseñará únicamente *la ciencia de modular y de todas las cosas que á la modulación pertenecen.....* Divídela en teórica y práctica, y la primera en *armónica* y *rítmica*.

El juicio de la belleza musical, ¿pertenece á los sentidos ó á la razón? Ó, formulando el problema en términos más modernos: ¿la aprehensión de la belleza es un juicio ó un sentimiento? Salinas da una solución muy semejante á la de Kant ó la de la escuela escocesa. «En la armonía son jueces los sentidos y la razón, pero no del mismo modo. Es propio de los sentidos encontrar por sí lo verosímil, y recibir su integridad de la razón; es propio de la razón recibir de los sentidos lo que es próximo á la verdad, y encontrar por sí la integridad.»

Lo que los sentidos conocen confusamente en la

---

tionibus deprehenditur numerorum. Quamobrem idem judicium de Musica cœlesti et de elementari faciendum esse arbitror. Siquidem quæ in compage elementorum, et in temporum varietate perspicitur, non aurium sensu sed rationis judicio perpenditur, qualis est ea quæ in partibus animæ invenitur, in quibus omnes consonantiarum proportiones inesse dicuntur. Quæ sensum simul et intellectum movet, est inter has media quia sensu aurium percipitur, et ab intellectu etiam consideratur. Est hæc quam antiqui instrumentalem dixerunt..... Non solum propter naturalem vocum aut sonorum suavitatem, sed propter consonantias et reliqua intervalla, quæ juxta numerorum harmonicorum rationes disposita sunt, delectat ac docet.» (Lib. I, cap. I.)

materia fluida é instable, la razón, separándose de la materia, lo conoce íntegra y exactamente, tal como es en realidad de verdad. El juicio de los oídos es necesario, porque es el primero en tiempo, y si él no le precediera, no podría la razón ejercitar su oficio. Pero este juicio será imperfecto, manco y débil si no le ayuda la razón. El sentido y la razón de tal manera proceden en el arte armónica, que lo que el uno prueba en los *sonidos,* lo presenta la otra demostrado en los *números.* El objeto propio del oído son los sonidos: la razón muestra principalmente su fuerza en los números (1).

El objeto de la Música especulativa es, pues, el *número sonoro.* Salinas discurre sucesivamente, siguiendo la tradición de Boecio sobre la proporción en el sentido geométrico, el *diapasón*, el *diapente* y *diatessaron*, el *ditono* y *semiditono*, y establece el

---

(1) «Sunt autem in Harmonica judices sensus et ratio sed non eodem modo. Est autem sensus proprium, per se quod vero proximum est invenire, et a ratione integritatem accipere: rationis autem contra a sensu quod vero proximum est accipere, et per se ipsam integritatem invenire..... Nam quod ille confuse in ipsa materia fluida et instabili cognoscit, hæc a materia denudatum integre, ut vere est, exacteque dijudicat. Aurium namque judicium necessarium est, quia prius est tempore, ac nisi illud præcedat, ratio munere suo fungi non potest: imperfectum vero, quia nisi a ratione adjuvetur, mancum omnino et debile reperitur..... Sensus tamen et ratio sic se habent in Harmonica, ut quidquid ille probat in sonis, hæc ita se habere ostendit in numeris..... Cum ergo auditus circa *sonos* versetur, ratio vero maxime vim suam ostendat in *numeris.*»

principio de que *todas las consonancias é intervalos proceden de la unisonancia.*

Al tratado de la *Harmónica* sigue el de la *Rythmica* (1). Dos géneros hay de *ritmo:* uno que consiste en el *movimiento*, otro en el *sonido*. Pero no todo sonido engendra el ritmo, sino solamente aquel que es objeto común del oído y del entendimiento, y consta de determinado número de tiempos y de pies. Admite, pues, el ritmo poético, el ritmo musical y aun el ritmo vago de la oratoria. El más perfecto de todos es el ritmo musical, que no pertenece á ningún idioma, porque puede existir con las palabras y sin las palabras, y en el metro y sin él, y puede hallarse en todas las lenguas.

¿Y qué es el ritmo? «Facultad que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza ó celeridad.» Es, por consiguiente, un juicio; pero juicio que supone antes una aprehensión vaga é indeterminada de los sentidos. «En la rítmica son jueces los sentidos y la razón. Juzgan nuestros oídos lo que en la modulación hay de redundante, de áspero, de leve, duro ó muelle..... Pero es necesario el juicio de la razón para que podamos juzgar de las hermosas melodías y ritmos, no con aquel sentido común de la Música, que es innato en todos, y con el cual gustan de ella hasta los niños, los siervos y los brutos (según se dice), sino con el arte que enseña á discernir lo bueno de lo malo, y lo hermoso de lo feo. Porque á la misma facultad á quien toca ordenar, es á la que pertenece conocer el orden y juzgar de él.»

(1) Desde el libro V en adelante.

Su clarísimo discernimiento de lo que pertenece al elemento sensible y al elemento inteligible en la percepción de la belleza, es el principal mérito estético del libro de Salinas, prescindiendo ahora de sus teorías prosódicas y de sus ingeniosas más que afortunadas tentativas para asimilar nuestros versos á los latinos (1).

Un paso todavía más considerable hizo adelantar á la Estética musical el organista valisoletano Francisco de Montanos, que en el *Tratado de compostura*, inserto en su *Arte de Música*, asienta en términos expresos el principio de la expresión filosófica de las

---

(1) «Cum sint ergo Rhytmorum duo prima genera, alterum in motu solo citra ullum sonum, alterum in sono positum..... In illis dumtaxat sonis Rhytmum inveniri credendum est, qui a certo mentis sensu profecti et ex temporibus pedibusque compositi, non solum audiri sed etiam intelligi possunt..... Rhytmus autem musicus nullius est idiomatis, quare et in verbis et citra verba et cum metro et seorsum a metro reperiri potest, et in omnibus linguis idem est..... Rhytmus facultas differentias sonorum in tarditate et celeritate perpendens.

»..... *Sunt etiam in Rhytmica judices..... sensus et ratio.....* Indicant enim aures nostræ quid sit in modulatione contractum nimis, quid redundans, quid asperum, quid leve, quid durius, quid mollius..... Rationis etiam judicio maxime opus est, ut pulcherrimis valeamus gaudere melodiis ac Rhytmis, communi quodam sensu, qui omnibus innatus est, musicæ, ut pueri ac servi faciunt et bruta quædam gaudere dicuntur, sed uti ratione et arte de iis quæ sunt artis, prava ac recta dijudicare possimus..... Nam cujus est ordinare..... ejusdem est et ordinem agnoscere, et de iis etiam ordine judicare.»

Los libros VI y VII tratan de la métrica.

composiciones musicales, y de la conformidad íntima entre la letra y el tono. «Para ser buena compostura, dice, ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien, passos sabrosos. *Y la parte más essencial hazer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende, para levantar á consideración los ánimos de los oyentes* (1).»

---

(1) *Arte de Música, theórica y práctica, de Francisco de Montanos. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba*, 1592. 4.º (La aprobación y el privilegio son de 1587.)

Á la vuelta de la portada se lee:

«Los tratados que se contienen en este volumen: Arte de Canto llano, de Canto de órgano, de Contrapunto, de Compostura, de Proporción, de Lugares comunes.» Cada uno tiene foliatura especial.

Fué reimpreso más veces que ningún otro de los didácticos de Música. El Sr. Barbieri posee ediciones de Valadolid, 1594; Salamanca, 1610; Madrid, 1648 (añadido por López de Velasco); Zaragoza, 1665, 1670; Madrid, 1693; Madrid, 1712 (aumentado por D. José de Torres), 1728, 1734, 1756, y aun deben de existir más, según él conjetura. Montanos y Cerone fueron los preceptistas que ejercieron la absoluta *heguemonía* en España hasta el advenimiento de Eximeno.

Algo posterior al de Montanos es el tratado del portugués Manuel Rodrigues Coelho, organista en Elvas y en la Capilla Real de Lisboa:

Flores de Musica para o instrumento de Tecla e Harpa. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. De-

La literatura musical del siglo XVII se resiente de la universal decadencia que aquejaba á todas las artes y ciencias españolas, exceptuando la pintura, el teatro y la crítica histórica. Así es que á los grandes tratados de Ramos de Pareja, Salinas y Montanos sustituyó en el aprecio de los maestros *el monstruo musical*, quiero decir, la indigesta y voluminosa enciclopedia de música teórica y práctica que, con el título de *El Melopeo*, ordenó el músico bergamasco Pedro Cerone, terriblemente flagelado por Eximeno, que le miraba, no sin razón, como el verdadero legislador del mal gusto, como una especie de Gracián en el arte del sonido. En efecto: los últimos libros del *Melopeo* están atestados de los mayores delirios: *ecos*, *enigmas musicales* en forma de sol, en forma de cruz, de balanza, de llave, de espada, de elefante; *cánones enigmáticos y secretos*, mediante los cuales una composición musical puede representar la mano, el espejo, los dados, la escala, el juicio final y el *caos*, imagen fiel del cerebro del músico que tal cosa fantaseaba, y que se atrevía á llamar *maestro especulativo* á Salinas, sin duda porque no alcanzó á escribir en solfa, como Cerone, las distancias de los planetas: de la Tierra á la Luna, *Re-Mi;* de la Luna á Mercurio, *Mi-Fa*.

Aparte de sus extravagancias, que el autor llama

---

dicado á A. S. C. R. Magestade del Rey Philippe terceiro das Hespanhas. Con licença do S. officio da Inquisição... En Lisboa, na officina de Pedro Craesbeck. Anno Domini MDCXX (1620). 4.º XII + 233 pp.

El autor dice en el prólogo que su tratado era el primero de tecla y harpa que había aparecido en Portugal.

«cosillas nuevas que con la bajeza de mi entendimiento he especulado», el *Melopeo* es un verdadero fárrago, que tiene de bueno lo que el autor tomó de los tratados del siglo anterior, «en cuya lección había consumido la mayor parte de su mocedad», pero rebosando de erudición pedantesca y de capítulos enteramente extraños á la Música, y de moralidades que nadie esperaría en semejante tratado: «de los daños del vino, de la ingratitud, de los peligros del mucho hablar, de la virtud del silencio, del ocio, de la amistad y del amigo verdadero, del lisonjero ó adulador, del fingido y falso amigo, de la prosperidad y adversidad, de la tribulación y de la avaricia» (1).

Después de pasar por el *Melopeo*, el historiador de las teorías musicales puede detenerse un momento ante *El por qué de la Música*, de Lorente, famoso libro práctico; cuya especialidad son los *fa-bordones* (2), y concentrar luego toda su atención en la

---

(1) «*El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica: en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Músico ha menester saber, y por mayor claridad, comodidad y facilidad del Lector está repartido en XXII Libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci*, 1613.» Fol., 8 hs. prls. y 1160 páginas.

Cerone, en su viaje á España, fué protegido de Jacobo de Gratiis (el Caballero de Gracia), modenés, que tenía en su casa una Academia de música.

(2) *El por qué de la Música, en que se contienen las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Alcalá de Henares*, 1672. Folio.

Hay ejemplares de esta misma edición con portada de 1699.

rarísima *Defensa de la Música Moderna,* que hizo imprimir simultáneamente en castellano y en italiano el rebelado duque de Braganza, D. Juan, IV de este nombre entre los Reyes portugueses. D. Juan IV, que pasa generalmente por medianísimo político y hombre de vulgar entendimiento, era en cambio artista de raza; se le considera como el introductor de la ópera italiana en Portugal, y á su lado floreció una pléyade de compositores, tales como Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fr. Antonio de la Madre de Dios, Fr. Miguel Leal, Almeida, Faría, Fogaça y Antonio de Jesús (1). La Biblioteca Musical de D. Juan IV podía pasar por la primera del siglo XVII, y todavía conservamos el catálogo (2) Pero aún más que este catálogo y que las composiciones artísticas que llevan su nombre, acredita la pericia estética del Rey su libro de la *Defensa de la Música Moderna*, en el cual se propuso responder á

(1) Vid. el libro de Vasconcellos (Joaquín), *Os musicos portuguezes*, lleno de erudición y conocimiento de la materia, pero afeado por una impiedad y clerofobia de mal gusto, que resulta todavía más absurda por el contraste con el asunto, tan remoto de toda controversia religiosa.

(2) Esta biblioteca pereció en el gran terremoto de 1755; pero afortunadamente se ha conservado, aunque en rarísimos ejemplares (uno de la Biblioteca Nacional de París y otro del Archivo de la Torre do Tombo, procedente de Alcobaza), la primera parte del índice:

Primeira Parte do Index da Livraria de Mvsiça do Mvyto Alto e poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor. Lisboa, por Paulo Craesbek. Anno 1649.

4.° grande de 525 páginas.

Ha sido magistralmente estudiado por Joaquín de Vas-

la opinión del obispo Cirilo Franco, que suponía la música moderna muy inferior en sus efectos á la antigua y clásica, que para él se confundía con la fabulosa de los Orfeos y Anfiones (1). D. Juan IV,

---

concellos, en su *Ensaio Critico sobre o Catalogo d'El-Rey D. João IV.*—Porto, 1873. (Fascículo 3.° del primer volumen de la *Archeologia Artistica.*) El mismo Vasconcellos reimprimió el *Catálogo*, como primer volumen de la *Bibliotheca da Arte em Portugal* (tirada de 250 ejemplares).

Recientemente, el erudito investigador Sousa Viterbo ha ilustrado con nuevos datos la misma materia en su opúsculo *A Livraria de Musica de D. João IV e o seu Index. Noticia historica e documontal* (publicada por la Academia Real de Ciencias de Lisboa, 1900).

(1) *Defensa | de la | Música | Moderna | contra la | errada opinión del | Obispo | Cyrilo Franco. | Contiene | una carta del Obispo Cyrilo Franco, | escrita al cavallero Vgolino Gualte- | ruzio, en la cual se quexa mucho, | que la Música Moderna no haga los | efectos que hazía la antigua. | Muéstrase | lo contrario de lo que el Obispo di- | ze, y que la Música antigua no tenía más fuerza para mover que la de agora; y que no hazer los mismos effectos no es falta de la Música ni del compositor.*

Un soneto acróstico que está á la vuelta de la portada declara el nombre del autor: *Rey de Portugal.*

Dedicatoria: «Al Señor Juan Lorenzo Rabelo, Portugués de nación, Fidalgo de la casa del Sereníssimo Rey D. Juan el Quarto de Portugal, Comendador de la Encomienda de San Bartholomé de Rabal, de la orden de N. S. Jesu christo, y asistente en el servicio del mismo Señor.» Firmado: *Incertus autor (D. B.)*, esto es, *Dux Bragantiæ.*

4.°, 2 hs. de portada y prls. y 56 pp.

aunque cubriéndose con el velo del anónimo por no comprometer la majestad real en estas polémicas,

---

Hay una edición italiana idéntica á la castellana, hasta en la disposición tipográfica.

(Biblioteca Nacional de París.)

La opinión del obispo de Loreto, Cyrillo Franco, en pro de la música antigua (especialmente de la griega) y en contra de la moderna, había sido expuesta en una carta á su amigo Ugolino Gualteruzzi (*Lettere illustri*), publicada por Aldo Manucio en 1567. La carta tiene la fecha de 16 de Febrero de 1549.

Don Juan IV refuta las fábulas pueriles en que el Obispo basaba sus argumentos sobre los portentosos efectos de la música antigua, y además demuestra que ni siquiera habia entendido el verdadero carácter de los *modos* antiguos.

Habla incidentalmente de la *Pavana* y la *Gallarda.*

Despliega gran erudición musical, citando obras de un gran número de compositores modernos, sin olvidar á los nuestros, Luis de Vitoria y Mateo Romero (el Maestro Capitán), y á los portugueses Gabriel Dias, Juan Lorenzo Rabelo y Alfonso Lobo.

Suponiendo que la música griega hiciese los efectos fantásticos que el Obispo supone, observa D. Juan IV que no era la música sola la que impresionaba al auditorio, sino también, y mucho, la representación dramática.

— *Respuestas á las dudas que se pusieron á la missa «Panis quem ego dabo» de Palestrina, impressa en el libro quinto de sus Missas.*—Lisboa, 25 de Septiembre de 1654, 4.° II + 29 pp.

Hay una traducción italiana con este título:

Riposte alli dubii proposti sopra la missa «Panis quem ego dabo» del Palestrina....., tradotte de spagnuolo in italiano. — Roma, por M. Belmonte, 1655, 4.° Sin nombre de autor, solamente con las iniciales *D. B. O.* y las armas

se creyó obligado á decir lo que había alcanzado en esta materia, «así por experiencia propia, como por

---

de Portugal. Al principio hay un soneto *al autor encubierto.*

«Este libro importante es un nuevo testimonio del mérito de D. Juan IV como teórico y como crítico, y una prueba irrefutable de su profundo saber en la Teoría de la Música.

»Las objeciones puestas, no sabemos por quién, á la Misa de Palestrina, recaían sobre cuatro puntos principales:

»I. De qué tono sea?

»II. Que pareciendo ser segundo tono, por qué razón empieza fuera dél, sétima y oncena arriba de la cuerda final?

»III. Si está bien formada la Missa procediendo por estos términos.

»IV. Que supuesto estar el tono de la Missa mal formado, pueda estar bien hecho, conforme al Motete sobre que se hizo?»

A todas estas preguntas responde D. Juan IV en forma de diálogo, con la mayor claridad y con una lógica tanto más segura, cuanto que cada una de sus explicaciones va acompañada de ejemplos sacados de los mejores y más célebres autores de su tiempo y anteriores al siglo XVII.

En esta obra se encuentran citadas y aprovechadas inteligentemente las principales obras de Palestrina, de Ferrabosco, de Adriano Willaert, de Felipe Rogier, de Guerrero, de Jorge de Labele, de Cristóbal de Morales, y los libros teóricos de Cleonides, de Juan Giudeto, de Stephano Vanneo, de Horacio Trigrino, del P. Anguino, de Boecio, etc.

— *Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos maiores professores d'esta Arte.* Ms.

alguna inteligencia que tengo de la Música Theórica, y principalmente de la Plática, por aver visto gran-

---

— *Principios de Musica, quaes foram seus primeiros autores e os progressos que teve.* Ms.

Manuel de Galhegos, en su *Templo da Memoria* (Lisboa, 1635, 8.°, lib. 1), dice de D. Juan IV:

Cuidadoso, sollicito, engolfado,
No inmenso Mar da Musica procura
Ir por algum caminho desuzado
A dar novos preceitos á doçura:
E a descobrir na organica armonia
Numeros novos, nova melodia.
Quando douto, e armonico pretende
Encher de varias flores um motete
Com graça superior as voces prende;
E com tanta destreza un passo mete,
Que antes que este suavissimo feneça,
Outro mudando de intenção começa.
Per novos modos, nova variedade,
Faz caminhar a voz; tal vez a obriga
A que fuja con rara suavidade,
Tal vez á que galharda um paso siga.
Ora com ley de numeros lhe manda
Que trémula se quebre, e pare branda.

Las obras de D. Juan IV son rarísimas aun en Portugal. Inseparable de su nombre es el de *Frovo* (Juan Álvarez), discípulo de Duarte Lobo, capellán y bibliotecario de D. Juan IV, y á quien algunos atribuyen la redacción de su Catálogo.

— *Discursos sobre a perfeição do Diathesaron e louvores do numero quaternario em que elle se contém com um encomio sobre os dois breves negros de Christovao de Morales.* Lisboa, por Antonio Craesbeeck, 1662, 4.°

«Frovo reprodujo en esta obra parte de los argumentos de Andrés de Paep (*De consonantiis seu pro Diatesaron*

dísima cantidad de libros y papeles tocantes á esta sciencia».

Don Juan IV se declara redondamente partidario de la música moderna y muy incrédulo en cuanto á los efectos de la antigua. «En aquel tiempo parecía muy bien la música de estos exemplos, ahora parece muy mal: entonces hacían reyr, ahora son dignos de risa: entonzes consonantes, ahora disonantes: entonces apressados, ahora vagarosos: entonces dignos de alabanza, ahora dignos de vituperio: entonces hechos con juyzio, ahora sin juyzio hechos..... Grande loor de los compositores modernos, pues que, usando de la misma música, con ella hacen los effectos contrarios de los exemplos que el Obispo refiere hazían los antiguos.»

El espíritu de revolución musical dominante en el libro de D. Juan IV se encuentra muy felizmente

---

libri duo, Amberes, 1568), á favor de la cuarta, considerada como consonancia perfecta, y pretendió también probar, por el testimonio de grandes sabios y santos, que no hay arte más propia de reyes, y todos los hombres grandes que la Música. Fétis poseyó una traducción latina de esta obra.

Speculum universale in quo exponuntur omnium ibi contentorum Auctorum loci, ubi de quolibet Musices genere disserunt vel agunt. Ms. dos volúmenes en folio, de los cuales vió el segundo Barbosa Machado, que le califica de obra erudita, en que su autor manifestaba estar versado en la lengua griega.

— *Theoria e Practica da Musica.* Ms.

— *Breve explicaçao da Musica.* Ms.

Uno y otro en la biblioteca musical de D. Juan IV.

condensado en estos dísticos de autor anónimo que van al principio de él:

«*Musica nata fuit: crevit, tandemque senescet:*
Quaelibet has semper res habet orta vices.
Primo infans: tecum juvenescit Musica: post te
Jam, jam cassurum dura senecta premet (1).»

---

(1) La danza, generalmente admitida en las Estéticas modernas como una Arte secundaria, no tiene en los siglos XVI y XVII más tratado impreso que el de Esquivel y Navarro:

«*Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas: compuestos por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almonda, maestro de danzar de la magestad del rey nuestro señor D. Felipe IV el Grande (q. D. g.)..... Con licencia, impresos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas, año* 1642.»

8.º, 50 fojas de texto y 16 de principios. Son tantos los versos laudatorios contenidos en este librejo, que puede considerarse como una especie de cancionerillo.

El Sr. Barbieri posee, además, una traducción manuscrita del *Arte para aprender á danzar*, del italiano César Negri. Los preceptos de éste, lo mismo que los de Esquivel (que no era danzante de profesión), se refieren exclusivamente á la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, que formaba parte de la educación de los príncipes y grandes señores, y de ningún modo á los bailes populares y picarescos que, sin embargo, solían contener elementos estéticos más pronunciados, hasta asemejarse á una pantomima ó representación muda. Sin embargo, Esquivel menciona la Chacona, Rastro, Jácara y Zarabanda, al lado de la Gallarda, el Rey D. Alonso y el Bran de Inglaterra, danzas cortesanas y de estrado. ¡Hace venir la danza del patriarca Dan, cabeza de una de las doce tribus!

Para el estudio artístico de las antiguas danzas españolas (cuyos elementos quizá duran más ó menos modificados en otros bailes posteriores), es preciso, en tal penuria de tratados técnicos, acudir á los novelistas y á los poetas de aquel tiempo (comenzando por Cervantes), y algo también á los predicadores y moralistas. El P. Mariana, en su grave tratado de los juegos públicos, dedica un capítulo entero á reprobar los lascivos movimientos de la Zarabanda, aunque, como es de suponer, no nos da mucha luz sobre el baile mismo.

El arte de la declamación no tiene preceptistas antiguos en castellano, y solamente puede aprenderse algo sobre los procedimientos habituales de nuestros actores leyendo el *Viaje Entretenido* de Agustín de Rojas. Cervantes ha resumido una especie de teoría de la declamación en estos versos de la tercera jornada de *Pedro de Urdemalas:*

«Ha de recitar de modo,
Con tanta industria y cordura,
Que se vuelva en la figura
Que hace, de todo en todo.

Á los versos ha de dar
Valor con su lengua experta,
Y á la fábula que es muerta,
Ha de hacer resucitar.

Ha de sacar con espanto
Las lágrimas de la risa,
Y hacer que vuelvan con risa
Otra vez al triste llanto.

Ha de hacer que aquel semblante
Que él mostrare, todo oyente
Le muestre; y será excelente
Si hace aquesto el recitante.

....

Buen talle no le perdono,
Si es que ha de hacer los galanes:
No afectado en ademanes,
Ni ha de recitar con tono», etc.

Ya indiqué en el tomo anterior que, en mi concepto, debe ampliarse el número de las artes secundarias, admitiendo entre ellas, no sólo la danza, el arte de los jardines, la declamación y la pantomima; no sólo (en una esfera más elevada) la oratoria y el arte histórico, aunque participen de arte y ciencia; no sólo las llamadas artes *mixtas*, como el canto, é *intermedias*, como el bajorrelieve, sino todos aquellos ejercicios y obras humanas que, sin proponerse un fin de utilidad práctica inmediata, y participando por esto del carácter *desinteresado* de las obras estéticas, tienden á hacer resaltar, por medio del libre juego de nuestras facultades físicas ó morales, cualidades de fuerza, de agilidad ó de gracia, análogas á la belleza, cuando no la belleza misma de la figura humana. Á este género pertenecen gran número de juegos infantiles (véanse los *Días Lúdicros y Geniales* de Rodrigo Caro), que son rudo esbozo de más de una creación artística, y se enlazan, además, de un modo muy directo con la poesía y música populares. Y pertenecen también la *equitación* (no en cuanto se la considera bajo el aspecto militar ó bajo el aspecto higiénico, sino como gentileza y ejercicio caballeresco, especialmente en nuestra antigua y olvidada *gineta*, el más bizarro y galano de todos los estilos de montar conocidos); la *esgrima*, no como arte de ofensa ó de defensa, sino en cuanto añade al cuerpo humano un principio de movimiento y de gracia combinada con la fuerza; la *tauromaquia*, que en realidad es una terrible y colosal pantomima de feroz y trágica belleza, en la cual se dan reunidos y perfeccionados los elementos estéticos de la equitación y de la esgrima, así como la ópera produce juntos los efectos de la música y de la poesía. Bastante más

merecen estos ejercicios el calificativo de artes que la *pirotecnia* y la agricultura (!!) que han querido admitir algunos teóricos.

Pero sin llevar estas consideraciones hasta el extremo, es lícito recordar aquí, aunque sea de pasada, los títulos no más de los principales libros que hay en castellano sobre estas artes secundarias.

Para el *Arte de los jardines* véase el libro de Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines, primera y segunda parte*, reimpreso en muchas ediciones de la Agricultura de Herrera, desde la de Pamplona, 1605. Se había impreso suelto en Madrid, 1592.

Los libros de equitación, ya de brida, ya de jineta, son numerosos y muy estimados de los bibliófilos. Para nuestro objeto basta leer el *Tractado de la cavallería de la Gineta, compuesto y ordenado por el Capitán Pedro de Aguilar.....* Sevilla, Hernando Díaz, 1572, 4.º, reimpreso en Málaga, 1600, ó el *Libro de exercicios de la gineta*, del capitán Vargas Machuca (Madrid, Pedro Madrigal, 1600).

De lo que fué la *esgrima* en el siglo XVI se adquiere pleno conocimiento con sólo leer el *Libro de Hierónimo de Carrança, natural de Sevilla, que trata de la philosophia de las armas, y de su destreza, y de la agresión y defensa.....* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), y no teniendo á mano esta obra, muy rara, puede sustituirse con el *Libro de las grandezas de la espada*, de D. Luis Pacheco de Narváez (Madrid, 1600), ó con su *Compendio de la filosofía y destreza de las armas* (Madrid, 1612), que tampoco abundan, y, en último caso, con el Etenhard y Abarca (*Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofía de las armas:* Madrid, 1675).

Para la *tauromaquia* y otros juegos analógos, puede consultarse á D. Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, en su *Palestra particular de los exercicios del cavallo: sus propiedades y estilo de torear y jugar las cañas, con otras diferentes demostraciones de la cavallería política*

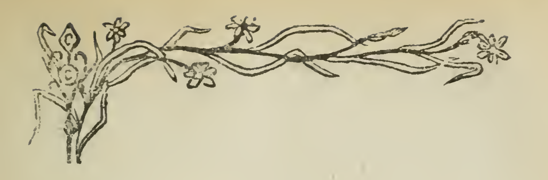
(Valencia, 1674), y el rarísimo opúsculo *Reglas para torear*, impreso sin año ni lugar (hacia 1652).

El Sr. Carmena ha publicado un catálogo de libros de tauromaquia, y el Sr. Balenchana otro de libros de jineta. Á uno y á otro remitimos al curioso que desee más pormenores.



SIGLO XVIII.

INTRODUCCIÓN.



SIGLO XVIII.

INTRODUCCIÓN.

RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII. — CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.— MÉTODO SUBJETIVO.— P. ANDRÉ Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LO SUBLIME: SILVAIN.—PRIMERAS TENTATIVAS DE INSURRECCIÓN ROMÁNTICA: CUESTIÓN DE LOS ANTIGUOS Y DE LOS MODERNOS: PERRAULT, FONTENELLE, LA-MOTTE.—ENSAYOS DE PSICOLOGÍA ESTÉTICA: MONTESQUIEU («ENSAYO SOBRE EL GUSTO»). —TENTATIVA DE UN SISTEMA DE LAS ARTES BASADO EN EL PRINCIPIO DE IMITACIÓN: BATTEUX.—INNOVADORES: EN EL TEATRO: DIDEROT, MERCIER, ETC.— LA CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS: DIDEROT.— TENDENCIA CONSERVADORA: VOLTAIRE, LA HARPE, MARMONTEL.— LA ESCUELA NEOCLÁSICA: ANDRÉS CHÉNIER.— PRIMEROS CONATOS DE IMITACIÓN SHAKESPIRIANA: DUCIS.— LA ESTÉTICA EN INGLATERRA Y ESCOCIA: HUTCHESON, ADDISSON, BURKE, AKENSIDE, BLAIR.—LA ESTÉTICA EN ALEMANIA: BAUMGARTEN.—SULZER.—MENDELSSOHN.— WINCKELMANN.—LESSING (EL «LAOCONTE» Y LA «DRAMATURGIA»).— APARICIÓN DE LA «CRÍTICA DEL JUICIO» DE KANT.

La gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo XVI, estalló en el XVII con inusitado brío, llevando su influencia á todos los órdenes del conocimiento humano. Roto por Descartes el cetro de la autoridad tradicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda

filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él cambiaron los procedimientos todavía más que las soluciones. Los filósofos de la antigüedad, de la Edad Media ó del Renacimiento, aun los que más se distinguieron por sus tendencias al análisis psicológico, convenían, sin embargo, en admitir una base ontológica, una realidad externa y superior que daban como supuesto. Procedían casi siempre de fuera á dentro, razonando y legitimando lo psicológico por lo ontológico, y no al contrario. Para los platónicos la Idea no era de ninguna suerte la noción de las cosas tal como se da en el entendimiento humano, sino una realidad más alta, inmutable en medio de lo transitorio y fugaz, viva, inmortal y divina, de la cual era sombra y reflejo distantísimo la idea ó noción humana. Para los aristotélicos, así griegos como árabes y escolásticos, si las ideas no alcanzaban tal realidad substancial é independiente, si no eran ya la luz iluminante que baña y aclara los objetos y hace posible la misteriosa cópula del conocimiento, nadie dudaba, en cambio, del valor absoluto y real de los principios naturales, especialmente del de la *forma*, y sobre tal fundamento construían el edificio de su cosmología, lo mismo que el de su psicología, dando á una y á otra un carácter exclusivamente metafísico, puesto que no venían á ser más que determinaciones y aplicaciones parciales de los gérmenes contenidos de una manera abstracta y generalísima en la ontología pura. Esta concepción se mantuvo enhiesta durante el Renacimiento, y hasta los más audaces reformadores se inclinaron ante ella, sancionada, como estaba, por el unánime con-

senso de la filosofía de la antigüedad, de la cual en esto, como en tantas otras cosas, era una prolongación la filosofía escolástica.

Pero llegó un día en que la ola rebasó el límite que hasta entonces la había contenido, y Descartes (que hacía alarde de despreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó á proceder de *dentro* á *fuera*, de lo subjetivo á lo objetivo, de lo psicológico á lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia á la afirmación de la substancia.

Extraordinarias fueron las consecuencias de esta revolución. Por más que Descartes fuese metafísico y de su sistema salieran, por derivación más ó menos legítima, concepciones tan ontológicas como el espinosismo, y en cierta medida el idealismo subjetivo, el resultado más positivo é inmediato de la escuela cartesiana, sobre todo en Francia, donde nació, fué el abandono y la ruina de la antigua metafísica, sustituída primero con un espiritualismo superficial é inconsistente, y después con un empirismo sensualista, no basado, como el positivismo actual, en el método propio de las ciencias naturales, sino en una teoría arbitraria de la sensación.

Las ciencias particulares hubieron de resentirse muy luego de este cambio de frente, y no fué la que historiamos la última en sentir sus efectos, los cuales, hasta cierto punto, favorecieron su desarrollo, y en parte también le torcieron y esterilizaron. Hasta entonces había dominado en las escuelas, sin

contradicción notable, la teoría estética de los platónicos, que afirmaba el valor absoluto, eterno y substancial, de la idea de belleza, á la cual daban unos existencia de idea separada, mientras otros la consideraban como uno de los atributos ó perfecciones del Ser, pero conformes todos en suponerla independiente del entendimiento humano que la concebía ó que llegaba á vislumbrarla. De donde por consecuencia forzosa se deducía que esta belleza no depende del arbitrio ni de la convención humana, ni está sujeta á los límites en que nuestra razón se mueve; y que, por tanto, deben ser eternos y de indestructible verdad y fortaleza los principios generales de las artes, cuando se prenden y aferran á esta roca viva. De aquí el carácter absoluto, dogmático, imperativo, que ostentaba la antigua preceptiva.

No así la moderna. Adoptado el criterio psicológico, la belleza descendía desde el alcázar de lo objetivo á la humilde región de lo subjetivo. Trocábase de absoluta en relativa; de noción ontológica en noción psicológica, cuyo valor se ponía en tela de juicio, pidiéndola sus títulos y sometiéndola al análisis. Así nació la *estética* analítica y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista, para la cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía.

Pero antes que la Estética, mirada bajo este aspecto, adquiriese nombre y verdadera independencia, ya un jesuita francés, ardiente cartesiano y no bien mirado entre los suyos por esta razón, había compuesto sobre lo Bello un agradable tratado, que por su extensión é importancia relativa y por la

influencia que ejerció en el pensamiento de muchos preceptistas del siglo pasado, entre ellos nuestro Luzán, merece análisis algo detenido (1).

El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece á otra dirección y á otra escuela, en que la savia del idealismo se iba extinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí*, es la belleza en los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de la esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro. Empieza por preguntar, como Platón en el *Hipias Mayor:* «La ¿belleza, es algo absoluto, ó es cosa relativa? ¿Existe una belleza esencial é independiente de toda convención, una belleza fija é inmutable, una belleza que puede agradar á las naciones salvajes tanto como á las más cultas, una belleza suprema que sea la regla y el modelo de la belleza subalterna que acá en el mundo contemplamos, ó la belleza es algo que depende del capricho de los hombres, de la opinión ó del gusto?» Y contesta: «Hay en todos los espíritus una idea de lo bello, una idea de excelencia, de agrado, de perfección.»

Esta idea corresponde á tres grados de belleza, una esencial é independiente de toda institución, aun la divina; otra belleza natural é independiente

---

(1) El *Essai sur le Beau, par le P. André*, ha sido impreso varias veces, y últimamente se encuentra reproducido en el *Diccionario de Estética cristiana* (1856), trabajo muy endeble que forma parte de la *Enciclopedia Teológica* de Migne (páginas 853 á 1003).

de la opinión de los hombres, y finalmente, una especie de belleza de institución humana, que, hasta cierto punto, es arbitraria. Á esta división agrega el P. André otra, admitida por casi todos los tratadistas posteriores, aunque no le corresponde á él la invención, ni muchísimo menos; belleza sensible y belleza inteligible, belleza del cuerpo y belleza del espíritu. Pero ni una ni otra pueden ser percibidas más que por la razón, aplicándose ésta, en el caso de la belleza sensible, á las ideas que recibe por medio de los sentidos, y en el caso de la belleza inteligible, á las ideas del espíritu puro.

La belleza sensible ó *visible*, como el P. André la llama, se subdivide en belleza óptica y belleza acústica.

El *orden*, la *regularidad*, la *proporción*, la *simetría*, son para nuestro jesuita las cualidades en que la belleza esencialmente consiste: una figura será tanto más elegante, cuanto que sus contornos sean más regulares: una obra será tanto más perfecta, cuanto más brille el orden en la distribución de sus partes, resultando de ellas un todo, donde nada se confunda y nada se oponga á la unidad del plan. Los principios de esta doctrina están en San Agustín, y el P. André ingenuamente lo confiesa, citando y traduciendo largos pasajes de los libros *de musicâ* y *de vera religione*, especialmente el consabido *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, principio que él adopta en toda su extensión literal.

Donde comienza la originalidad del P. André es cuando distingue esta especie de belleza geométrica «que agrada á la razón más que á los ojos», y que es independiente hasta de la institución divina, de

otro género de belleza natural, dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. Este segundo género de belleza, por lo que toca á los objetos de la vista, consiste en el *color,* ó más bien en la *luz*, reina y madre de los colores, y único criterio para juzgar del respectivo valor estético de cada uno de ellos. El más bello es el que se acerca más á la luz, es decir, el blanco, que en realidad es ausencia de color: el más feo el que se acerca más á las tinieblas, es decir, el negro. Los restantes se colocan por este orden: anaranjado, rojo, verde, azul, violado. Reconoce, no obstante, con mejor acuerdo, que cada uno de los colores tiene su belleza propia y singular: el azul en el cielo, el verde en la tierra, etc., y que no habría monotonía igual á la de un solo color, por brillante que fuese. En la infinita variedad de los colores compuestos consiste una gran parte de la belleza con que el Creador ha decorado la escena del universo. Hay colores que parecen buscarse y atraerse, mientras que otros se huyen entre sí como enemigos declarados; pero sabe todo artífice diestro reconciliarlos por mediación de algún otro.

Estas ideas sobre los colores son, ciertamente, vulgares; pero no lo es el entusiasmo sincero y el calor comunicativo con que el P. André sentía las bellezas de la naturaleza y del arte, y que infunde á su libro una amenidad muy rara en libros de filósofos. Así, por ejemplo, le vemos definir, en términos de verdadera elocuencia, la belleza humana, que él llama belleza *espiritual*, y cuya esencia busca, no ya sólo en la regularidad y en el color, sino también en la vida y en la expresión.

Tercera especie de belleza es la que podemos llamar arbitraria ó artificial, de sistema, de moda ó de costumbre. Así, la arquitectura tiene dos especies de reglas: unas fundadas en los principios de la geometría, otras en las observaciones particulares que los maestros del arte han hecho en diversos tiempos sobre las proporciones que más agradan á la vista por su regularidad verdadera ó aparente. Las reglas de la primera especie son tan invariables como la ciencia que las prescribe (v. gr., la simetría de los miembros, la unidad del plan, etc.). Pero no lo son las que se han establecido para determinar las proporciones de las partes de un edificio en los cinco órdenes de arquitectura....., reglas fundadas muchas de ellas en observaciones incompletas ó en ejemplos equívocos. Este género de reglas, que responden á un tipo de belleza arbitrario, pueden ser de alguna utilidad en las artes, pero nunca deben mirarse como una barrera para el genio, que puede saltarla siempre que de esa irregularidad aparente resulten mayores bellezas. La arquitectura, la pintura, la escultura, todas las artes, la naturaleza misma, nos ofrecen abundantes ejemplos de estas *felices irregularidades.*

¡Cuán lejana está la fecunda y amplia doctrina del P. André, del intolerante preceptismo que por entonces tenía su eco en la elegante musa de Boileau, y cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo ó capricho de la moda, de todo lo que es

relativo y accidental, ó meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre á la libertad literaria, al paso que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre á coartarla y á decirla: «No pasarás más allá.»

Esta belleza de convención humana puede dividirse todavía, según el P. André, en belleza de genio, belleza de gusto y belleza de puro capricho. La belleza de genio supone un conocimiento de la belleza esencial, bastante extenso para formarse un sistema *particular* en la aplicación de las reglas *generales*.

Con el nombre de *belleza en las costumbres*, reune el P. André lo que en las Estéticas modernas suele andar separado bajo las dos rúbricas de belleza moral y belleza intelectual, considerando esta última como fuente de la belleza artística.

La idea del orden entra necesariamente en la noción de la belleza moral. Pero hay que distinguir tres especies de orden: un orden esencial, absoluto é independiente de toda voluntad, aun la divina; otro orden natural, independiente de nuestras opiniones y gustos, pero que depende esencialmente de la voluntad del Creador; y, finalmente, un orden civil y político, establecido por el consenso de los hombres, para mantener á los Estados y á los individuos en sus derechos naturales ó adquiridos. Todas las consideraciones que sucesivamente desarrolla el P. André sobre estas tres especies de orden pertenecen á la Ética mucho más que á la Estética, y tienen un sabor muy pronunciado de sermón ó plática moral, ora exponga el origen y valor de la simpatía, buscándole en la unidad primitiva del

género humano *(Homo sum,* etc.), ora deduzca que, así como hay en nuestros entendimientos un orden de ideas, que es la regla de nuestros deberes esenciales respecto de los tres géneros de entidades que conocemos en el universo, así también hay en nuestros corazones un orden de sentimientos que es la regla de nuestros deberes naturales respecto de los demás hombres.

La belleza moral consiste, pues, en una constante, plena y entera conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies, esencial, natural, civil, ley universal de las inteligencias, ley general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es *una* y que da unidad á cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar.

En el tercero de sus discursos ó conferencias llega, por fin, á tratar el P. André de lo que entiende por belleza en las obras del ingenio, y cuál es la forma precisa de lo bello en el total de una composición. «Entiendo por belleza, responde, no lo que á primera vista agrada á la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma ó de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar á la razón y á la reflexión por su excelencia, por su luz propia, y, si se me permite esta expresión, por su agrado intrínseco.» La razón y la reflexión son, pues, para el P. André, como

para todos los cartesianos, el único criterio de la belleza, que en su sistema nunca sale de la esfera del intelectualismo, á pesar de las salvedades que veremos después.

Aquí, como en todas partes, nuestro teórico distingue tres especies de belleza: una esencial, que agrada al puro espíritu, independientemente de toda institución, aun la divina; otra natural, que agrada al espíritu en tanto que unido al cuerpo, independientemente de nuestras opiniones y de nuestros gustos, pero con necesaria dependencia de las leyes del Creador, que son el orden de la naturaleza; y, por último, otra belleza artificial, que agrada al espíritu por la observancia de ciertas reglas, que los sabios de la república de las letras han establecido, guiándose por la razón y la experiencia.

Existe, pues, un gusto general, fundado en la esencia misma del espíritu humano, grabado en todos los corazones, no por institución arbitraria, sino por necesidad de la naturaleza, y este gusto es, por consecuencia, seguro é infalible en sus decisiones.

La belleza de las imágenes consiste en lo grande ó en lo gracioso, y, mejor aún, en la unión de lo gracioso y de lo grande. La nobleza ó la delicadeza, y, mejor todavía, la alianza de lo delicado y de lo noble, constituye la belleza del sentimiento. La fortaleza y la ternura, ya juntas, ya separadas, son la fuente de la belleza dramática y oratoria. Pero ni las imágenes son bellas sino en tanto que adornan á la verdad, ni puede reconocerse belleza sino en el sentimiento virtuoso. El P. André es, en esta parte, digno precursor del P. Jungmann, y siente,

como él, la más fervorosa y declamatoria indignación contra las artes que el segundo llama seudo bellas.

En cambio, muestra la más penetrante sagacidad cuando discurre sobre la belleza arbitraria ó convencional, es decir, la que resulta del genio de las lenguas del gusto de los pueblos, de las reglas de los preceptistas, y, más todavía, del talento particular de los autores. Para él la belleza de la expresión consiste únicamente en traducir de una manera luminosa nuestro pensamiento, ya en términos propios, ya en términos figurados, ya en términos patéticos; pero éstos no han de buscarse en los libros, porque las expresiones trasplantadas de un espíritu á otro degeneran las más veces, como los árboles cuando cambian de tierra. Es preciso que cada cual las encuentre en su propio fondo, ó se las asimile de tal manera que las haga carne y sangre suya. La verdad, aun siendo la misma en su fondo, se diversifica de mil maneras, según las disposiciones de los espíritus que la reciben, amoldándose á su entendimiento, coloreándose en su imaginación, animándose en su corazón. Cada pueblo tiene su carácter y su estilo propios; cada grande escritor tiene también el suyo, entendiendo por estilo cierta unidad de expresiones y de giros continuada durante todo el curso de la obra. El P. André, que todavía pertenece á la buena escuela literaria del siglo XVII, truena contra ese estilo «descosido, licencioso, vagabundo, desigual, sin número, sin medida, sin proporción entre las cosas ni entre las palabras», que fué luego el estilo del siglo XVIII.

La *unidad*, ley del mundo de la belleza sensible y

del mundo de la belleza espiritual, dilata su acción y dominio al mundo de la belleza artística: unidad de relación entre todas las partes que la componen, unidad de proporción entre el estilo y la materia de que se trata, unidad de conveniencia entre la persona que habla, las cosas que dice y el tono que adopta para decirlas. Es el precepto horaciano

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Por ligeras y superficiales que parezcan hoy algunas de las explicaciones teóricas del P. André, sobre todo en lo relativo á la estética de la Música, que trató muy de propósito y que colocaba en jerarquía superior á la de las artes plásticas; la aparente unidad lógica con que están enlazadas todas las partes de su tratado; el estilo florido y caluroso con que está escrito; la ausencia de tecnicismo, y más que todo el simpático calor de alma y el amor á todo lo bello y virtuoso que en él se respira, le dieron una popularidad extraordinaria, que ha durado más de un siglo. Tenía todas las condiciones del espíritu francés: lucidez perpetua, animación comunicativa, y un solo defecto, aunque grave: el de pasar sobre las dificultades, dándolas por resueltas, sin penetrarlas verdaderamente.

Muy inferiores al ingenioso ensayo del P. André, que supo hablar graciosamente de las gracias, son el *Tratado de lo bello* de Crousaz (Amsterdam, 1724), y las *Reflexiones,* del abate Du-Bos, *sobre la Poesía y la Pintura* (1714). Ni uno ni otro se distinguen por su genio inventivo, aunque en su tiempo lograron cierto crédito, y aquí deben citarse, por haber sido muy leídos en España. Crousaz, á quien en esta

parte sigue nuestro Luzán paso á paso, dilató en dos volúmenes las especulaciones del P. André, dando como él, por cualidades de la belleza, la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. *Variedad reducida á unidad*, viene á ser su fórmula, que coincide con la de nuestro gran teólogo Domingo Báñez «*differentia cum unitate*». De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, ó sea la adecuación al fin. Es también notable en Crousaz la observación acerca del carácter *inmediato* de la percepción de la belleza, y la eficacia con que rinde y avasalla la voluntad antes que el entendimiento, aunque reconoce que esta eficacia puede ser mayor ó menor, según la disposición de nuestro ánimo, resultando de aquí la aparente variedad de gustos. Y no merece menos consideración el haber contado entre las cualidades que contribuyen á la eficacia de la belleza, pero que no la producen, la *grandeza*, la *novedad* y la *diversidad*, doctrina que, lo mismo que las anteriores, ha hecho luego singular fortuna. El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su crítica pueden notarse aciertos como el de recomendar á los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el libro más útil que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método.

Por entonces apareció una tentativa mucho más original y digna de memoria, sobre *lo sublime*. Boileau había traducido en 1674 el célebre tratado griego sobre esta materia, que corre vulgarmente

á nombre de Longino. La traducción era, y no podía menos de ser, muy libre y muy imperfecta. Boileau era mediano helenista, y además, en su tiempo apenas era conocido ni estudiado el estilo técnico de los retóricos de Alejandría, á cuya escuela pertenece el llamado Longino, ni el texto de éste había pasado por más recensiones dignas de memoria que la de Tannegui Le Fevre, que dejó en él innumerables vacíos y obscuridades. Por otra parte, las observaciones ó *remarques* que Boileau añadió á su traducción, no hacían adelantar un paso la cuestión de lo sublime, advirtiéndose en él, todavía más que en el autor griego que traducía, la perpetua confusión entre lo sublime y lo elevado, la cual llevaba á uno y á otro hasta encontrar sublimidad en el uso de las figuras de dicción y en la composición magnífica de las palabras.

Un abogado del Parlamento de París, llamado Silvain, hombre de espíritu verdaderamente filosófico, leyó á Longino, leyó las observaciones de Boileau, y ni una cosa ni otra le satisficieron. Á fuerza de meditar sobre el problema, creyó haber dado con otra solución, y se la dirigió al mismo Boileau, que no parece haberse hecho cargo de ella (1708). Desalentado con tal indiferencia Silvain, tuvo por veinticuatro años inédito y olvidado su manuscrito; y cuando, por fin, llegó á publicarse, no fué leído ni entendido por nadie. Á nuestra edad estaba reservado el exhumarle, como lo ha hecho Michiels (1),

(1) En su *Histoire des idées littéraires* (París, E. Dentu, 1863), libro menos estimado de lo que merece, aunque escrito con cierto exclusivismo romántico, y con

notando singulares coincidencias entre las teorías de Silvain y las de Kant en su *Crítica del juicio.* Estas coincidencias no van tan lejos, sin embargo, como el crítico francés supone, interpretando á Silvain á la moderna y haciendo decir á sus frases más de lo que realmente entrañan. Falta, por completo, en Silvain la idea fundamental kantiana del poder de *resistencia* de la voluntad contra la naturaleza: falta la distinción de lo sublime *matemático* y *dinámico:* falta, sobre todo, la idea de la discordancia entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible, y la idea de la absoluta totalidad, que en nosotros es real. Pero hay que confesar que Silvain dijo de lo sublime algo que hasta entonces no había vislumbrado pensador alguno: algo que se eleva extraordinariamente sobre las consideraciones retóricas y externas de Longino y de Boileau. Á él se debe el haber distinguido por primera vez la sublimidad de las otras nociones con que andaba confundida, especialmente de la grandeza y de lo patético. Á él haber buscado en lo infinito la raíz de lo sublime: á él (y en esto es en lo que más se aproxima á Kant) haber mostrado el carácter *subjetivo* de la impresión de lo sublime y de lo bello. «Lo sublime (escribe) es lo que levanta al alma sobre sus ideas ordinarias de grandeza, y llevándola con admiración á lo más elevado que hay en la naturaleza, la infunde una alta idea de sí propia..... Lo sublime es efecto de una grandeza extraordina-

mala voluntad evidente hacia ilustres críticos modernos. (Vid. para Silvain, cap. IX, páginas 201 á 232 del primer tomo.)

ria. En lo grande caben grados, pero en lo sublime parece que sólo cabe uno. Se puede decir que lo grande desaparece á la vista de lo sublime, como los astros se obscurecen en presencia del sol..... No puede haber más que dos especies de sublimidad: una que hace relación á los sentimientos, otra que mira á las cosas. Llamaré á la primera de estas especies *sublime de sentimientos*, á la segunda, *sublime de imágenes*.»

Propiamente hablando, Silvain no estudia lo sublime en la impresión producida por los objetos de la naturaleza: no se fija ni en lo sublime de espacio ni en lo sublime de tiempo: reserva toda su admiración para lo sublime moral, que consiste en las acciones y sentimientos heroicos. No admite tampoco, como Longino y Boileau, que la sublimidad pueda encontrarse en las palabras solas. «Las palabras no son más que imágenes del pensamiento, y, por tanto, la verdadera elevación del discurso procede tan sólo de las cosas que en él se expresan. Pero lo sublime literario se encuentra á un tiempo en las cosas y en las palabras escogidas y colocadas de cierta manera.»

El subjetivismo, que iba siendo forzosamente el molde en que se vaciaba el pensamiento de los filósofos del siglo XVIII, domina en las siguientes frases, que son realmente lo más kantiano del tratado: «Es verdad que lo sublime consiste en las cosas y en las imágenes, pero *mediante la impresión de los objetos en el espíritu del orador*..... Entonces el alma se penetra de admiración y concibe alta opinión de sí misma..... Estos momentos son raros y cortos, porque el espíritu, cansado de tan grandes esfuerzos y arrastrado por la costumbre, pierde pronto su actividad; pero

mientras esos momentos duran, el alma se despliega en toda su extensión y marcha con paso noble, seguro y rítmico..... *Diríase que lo sublime de las imágenes está en el alma del orador*, y parece que así como no somos grandes sino por nuestra unión con Dios, *así el hombre da valor y comunica excelencia á las cosas á que se une*, y las más grandes no hacen impresión en sus discursos, sino por el efecto que antes han producido en él.»

En el estudio de lo sublime, moral ó trágico, Silvain parece anticiparse también á Schiller y levantarse sobre su propia doctrina, haciéndole consistir en la lucha ó conflicto entre la pasión y el deber, vencida y dominada por el triunfo de la ley moral. «Quiero que la pasión sacrificada haga padecer, pero no que abata; quiero que un hombre aparezca lleno de una pasión tan grande, que otro menos magnánimo no podría domarla, no podría realizar tal sacrificio; y quiero, sin embargo, que lo haga con tan plena voluntad como si careciese de pasión.» El entusiasmo por la libertad humana, la apoteosis estoica de la ley imperativa y absoluta es tan grande en Silvain como en Schiller ó en cualquier otro de los kantianos.

Tan luminosas adivinaciones quedaron por de pronto perdidas para Francia. Dominaba allí una técnica literaria estrecha é inflexible, fundada en la admiración de ciertas obras de la antigüedad, mal entendidas por lo común, pero fundada todavía más en propensiones nativas de la raza, por donde vino á ser allí nacional, en el más riguroso sentido de la palabra, lo que en otras naciones, más clásicas de origen que Francia, pareció siempre artificial é im-

portado. Dióse, pues, el fenómeno, á primera vista singular, de encontrarse una preceptiva falsa ó incompleta (y de todas suertes opresora de la libertad artística y del arranque genial), sostenida y confirmada por una larga serie de obras maestras, que dieron tono y color á una literatura, con la circunstancia no menos extraña de haber sido la mayor parte de estas obras verdaderamente populares, es decir, aceptadas y comprendidas desde su aparición por todo un pueblo. La docilidad con que los ingenios más poderosos y más audaces, y hasta los espíritus más rebeldes á cualquier otro linaje de disciplina, amoldaron su inspiración á una serie de reglas que hoy nos parecen menudas, pueriles y de colegio, sin que esta esclavitud les perjudicase totalmente ni helase su inspiración, prueba hasta qué punto el genio y la índole de las razas imprime su sello en la literatura, haciéndola á su imagen y semejanza, á despecho de reglas y modelos, resultando de aquí que en unas partes se sequen y mueran las plantas que en otras crecen vivaces y lozanas, por encontrar en la tierra jugos que las sustenten. Es la gente francesa inclinada de suyo á lo que algunos historiadores apellidan espíritu *clásico,* no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento en común, de ideas y autoridades recibidas por todos, de claridad y lucidez en el pensamiento y en la frase, de algo que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases,* de donde viene tal nombre. Si este sis-

tema contribuye, á no dudarlo, á derramar entre los espíritus medianos, que en todas partes son los más, cierta especie de buen gusto, encerrado voluntariamente en estrechos canceles, tampoco puede negarse que á la larga acaba por desecar esas mismas formas tan exquisitas y ponderadas, y, entretanto, coarta el desarrollo de individualidades tan potentes y enérgicas como las que admiramos en las dos grandes literaturas del Norte y en las dos grandes literaturas del Mediodía.

Lo cierto es que la llamada *poètica clásica,* poética ciertamente muy lejana de los preceptos y mucho más de los ejemplos de la antigüedad, en ninguna parte ha llegado á ser nacional sino en Francia, y eso que no fueron los franceses sus inventores. La unidad de tiempo, que erigió en precepto lo que Aristóteles se limitaba á consignar como un hecho, está en todos los comentadores latinos, italianos y españoles de la Poética, que pulularon en el Renacimiento. La unidad de lugar la inventó Castelvetro, según parece, y lo singular era el poner semejantes ideas en cabeza de Aristóteles, el cual había declarado, como cumplía á su grande entendimiento, que la duración conveniente de la fábula sería aquella que se requiriese para pasar de la infelicidad á la felicidad, según el curso verisímil y necesario de las cosas humanas.

Pedro Corneille, dos veces español, educado en la imitación de nuestro teatro y en la imitación de Lucano y de Séneca, é inclinado, por consiguiente, á la independencia literaria y á la forma romántica, se encontró con semejante tiranía, establecida ya por consenso universal, y en vez de atacarla de

frente, prefirió unas veces eludirla con inocentes artificios, y otras someterse á ella, vindicándose á sí propio en los prefacios y exámenes que añadía á sus piezas, hasta que acabó por doblar la frente en sus *Discursos del poema dramático*, *de la tragedia y de las tres unidades*. Da pena ver á tan vigoroso poeta perseguido aun en su vejez de escrúpulos escolásticos, que le llevan á encontrar altos sentidos hasta en las que luego han resultado erratas de la Poética de Aristóteles, y buscar en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, desde el prólogo hasta el éxodo; ó bien pedir, como por favor, que se le concedan algunas horas ó algunos palmos más de tierra para desarrollar sus fábulas, sin caer en la *licencia* de algunos que hacían viajar á sus personajes desde París á Ruan.

El ejemplo de la sumisión de Corneille, que fué gran poeta, no en virtud de las supuestas reglas, sino á pesar de ellas, vino á dar extraordinaria autoridad á los infinitos libros de teoría literaria, casi todos inútiles y farragosos, que en gran número abortaron el siglo XVII y el siguiente. Así la *Poética* de La Mesnardière (1640), la *Práctica del teatro* del abate D'Aubignac (1657), el *Tratado del poema épico* del P. Le Bossu (1675), las *Reflexiones* del P. Rapin (1674). De ellos, D'Aubignac y Le Bossu fueron los más leídos, aunque uno y otro eran solemnísimos pedantes. El primero califica de *monstruosos* el teatro italiano, el español y el antiguo francés, y cuando no encuentra en Aristóteles sus absurdos y caprichosos preceptos, lo atribuye á que el Estagirita los tenía por tan evidentes, que ni siquiera juzgó necesario hacer mérito de ellos. En este género,

nada hay tan cómico como la controversia entre D'Aubignac y Ménage *(Trissotin y Vadius* como si dijéramos), en la cual el primero sostenía que la acción del *Heautontimorumenos* dura quince horas, y el segundo que dura diez; el primero, que pasa en Atenas, y el segundo en un lugarejo próximo á aquella ciudad.

Pero á todos excedió el P. Le Bossu, cuyo tratado del *poema épico* tuvo seis ediciones, y mereció que Pope le calificase de *admirable*, y que Mad. de Sevigné tuviese á su autor por el hombre más sabio del mundo. Hé aquí el concepto que el P. Le Bossu tenía de la epopeya: «*discurso inventado con arte para reformar las costumbres por instrucciones cubiertas con el manto de la alegoria* de una acción importante, que se cuenta en verso de una manera verisímil, divertida y maravillosa.» Consecuente á esta barroca definición es el resto de la teoría. El P. Le Bossu emprende probar que «la *Odisea* no ha sido compuesta, como la *Iliada*, para *instruir* á todos los Estados de Grecia reunidos y confederados en un solo cuerpo, sino para cada Estado en particular». Á él se debe también la peregrina idea de considerar la epopeya como una obra de especial utilidad para los reyes y generales de grandes ejércitos. Raro público, en el cual de seguro no habían pensado ni Homero, ni Dante, ni Milton.

Á Boileau, espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo, como todos los satíricos en quienes no se mezcla la nota lírica, le salvó de caer en tales aberraciones el profundo sentimiento que tenía de lo ridículo; pero el fondo de su doctrina difiere poco, salva la felicidad incomparable de

la expresión, del que D'Aubignac y Rapin preconizaban. Dió á muchas verdades de sentido común eternidad de proverbios; «dijo agradablemente cosas verdaderas y útiles», como Voltaire reconoce; tuvo el mérito singular de adivinar y alentar el genio de sus más famosos contemporáneos (Racine, Pascal, Molière); enterró toda una literatura pésima, fanfarrona y bastarda; no fué extraño de ninguna manera á la poesía, y sobre todo á la poesía de dicción, que puede coexistir con pensamientos vulgares.....; pero en el fondo no tiene su *Arte Poètica* (1674) ni un solo principio que trascienda sobre el vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable. casi todos los preceptos pueden calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es el de un procurador ó el de un comerciante de paños. No confundamos por un espíritu de reacción, quizá justificada en parte, lo que es gloria de la lengua francesa, con lo que no es ni puede ser el código literario de los que no nos hemos educado en ningún colegio francés. La importancia pueril concedida á la rima, que, en lenguas como la italiana y la nuestra, tiene un valor tan secundario y discutible; el empeño de considerar la poesía como un arte de razón y de buen sentido; la absoluta ignorancia de la poesía de la Edad Media, calificada de «*arte confuso de nuestros viejos romanceros*»; la ignorancia todavía mayor del teatro español, anatematizado como «*espectáculo grosero*»; la proscripción absoluta de lo maravilloso cristiano; el riguroso precepto de *una acción sola en un lugar y un dia;* la concepción radicalmente falsa de la poesía épica, «que se sostiene por la fá-

bula y vive por la ficción», son intolerancias y errores de la crítica de Boileau, en los cuales no se insiste aquí por ser tan manifiestos, y además porque nos detiene aquel dicho de Voltaire: «Es de mal agüero *(porte malheur)* hablar mal de Nicolás (1).» Fué el intérprete de la razón y de la verdad, pero la razón y la verdad solas no son la poesía.

No todos se sometieron sin protesta á la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo cierto espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos á los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y los modernos, que duró más de noventa años, y que produjo una montaña de libros (2). El origen cartesiano de este motín es in-

---

(1) Véase la más ingeniosa y discreta apología de Boileau en el tomo II de la *Historia de la literatura francesa*, de Nisard, que le considera como la personificación del espíritu francés en materia de juicio y buen sentido.

(2) Es increíble lo que han escrito los franceses sobre este importante episodio de su historia literaria. Ante todo, debe recomendarse el libro de Hipólito Rigault (*Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1856). Véase además la *Historia de las ideas literarias*, de Michiels; las *Paradojas Literarias*, de La Motte, publicadas por B. Jullien (1859), y varios artículos de las *Causeries* de Sainte-Beuve, sobre Perrault, Mad. Dacier, el abate de Pons, Fontenelle, etc.

dudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de conocer el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, ó el de los grisones. Él fué de los primeros que echaron á volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus secuaces, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo es hoy más viejo y posee mayor experiencia. El P. Malebranche tenía por pequeño mal que el fuego viniese á consumir las obras de los poetas y de los filósofos antiguos, y se enojaba de que un amigo suyo encontrase placer en la lectura de Tucídides.

De tales antipatías se hicieron eco Colletet, Desmarests de Saint-Sorlin, Charpentier, Carlos Perrault, Fontenelle y La Motte, principales héroes de las tres campañas contra los antiguos, en las cuales tuvieron por principales antagonistas á Boileau y á Mad. Dacier. Sería inútil y prolijo en esta introducción enumerar todos los incidentes de la contienda. Basta fijarnos en el principal argumento de los innovadores, que, más ó menos explícito, más ó menos bien declarado, no era otro que el principio de la perfectibilidad humana, ó sea la ley del progreso, aplicada por igual y en línea recta al arte, á la ciencia y á la industria. Colletet afirmaba, en plena Academia francesa, que la imaginación del hombre es infinita, y que no hay belleza que no pueda ser obscurecida por otra más rara, principalmente en estos nuestros siglos, que podemos considerar como la vejez del mundo; pues así como se han visto lucir nuevas estrellas y descubrirse nue-

vos mares y nuevos pueblos, así podrán encontrarse cada día modos nuevos de belleza. Arnauld D'Andilly y el obispo Godeau (1635,—*Discurso sobre la poesía cristiana*) hacían resueltamente la apología del elemento poético del cristianismo, enseñando que «el Helicón no es enemigo del Calvario, y que la Palestina oculta tesoros de que la Grecia misma no puede gloriarse», y añadían que «era lícito pasar por Atenas y por Roma, pero que se debía hacer morada en Jerusalén, sacrificándola los despojos de sus enemigos y reedificándola de sus ruinas».

Desmarests de Saint-Sorlin, poeta infeliz, pero recalcitrante y obstinadísimo, publicaba en dos volúmenes (1658), con el título de *Las delicias del ingenio*, un virulento ataque contra la mitología, y un desarrollo de esta tesis: «No hay belleza que pueda compararse con la de las Sagradas Escrituras.» En otro libro suyo, *Comparación de la lengua y de la poesía francesa con la griega y la latina*, Desmarests de Saint-Sorlin declara inmutables los elementos poéticos que suministra la naturaleza, pero variables y perfectibles hasta lo infinito los que resultan de nuestro modo, cada vez más perfecto, de concebir la naturaleza de las cosas. No contento con esto, escribió un Discurso para probar que los argumentos cristianos son los únicos propios de la poesía heroica, censurando, sobre todo, enérgicamente á los que en asuntos modernos hacían intervenir á los dioses de la Fábula, y asentando el principio indisputable de que lo maravilloso y lo sobrenatural debe estar fundado sobre la religión del héroe de quien se canta.

Desmarests bajó al sepulcro en 1676, pero dejando por ejecutor de sus voluntades literarias á Carlos Perrault, cuyo nombre vive, no por estas polémicas, sino por sus encantadores cuentos para la niñez. Perrault era un sabio en muchas artes y ciencias, pero sentía poco y mal la poesía, y sobre Homero y sobre Píndaro dijo garrafales desatinos. Su mérito y su error fundamental consiste en la aplicación sistemática de la teoría del progreso, entre cuyos primeros apóstoles quiere alistarle con razón Pedro Leroux. Los cuatro tomos de su *Paralelo de los antiguos y de los modernos* (1696), ampliación de otros escritos suyos anteriores sobre la misma materia, pueden considerarse como un perpetuo desarrollo de esa idea de perfectibilidad continua y paralela. Perrault compara las edades de la humanidad con las de un solo hombre, é infiere de aquí que los antiguos eran niños, y que nosotros debemos ser considerados como los verdaderos antiguos (1). Exalta el siglo de Luis XIV, como la edad de oro de la humanidad, y concede grande eficacia á la gobernación de los príncipes en el desarrollo de las letras y de las artes. No le espantan los eclipses parciales de la civilización, porque en esos períodos, al parecer de barbarie y de tinieblas, la ciencia corre como río subterráneo, para salir de nuevo á la superficie más abundante y caudaloso que nunca. La naturaleza no ha perdido nunca su

(1) Este mismo concepto, y expresado de idéntica manera, se halla muchas veces en los libros pedagógicos de Luis Vives, y ya había sido vislumbrado por Séneca.

fecundidad para producir grandes hombres; sólo que en cada época engendra cierto número de hombres excepcionales, que son como el tipo y la gloria de ella.

Donde Perrault flaquea es en la aplicación de estos grandes principios á cada una de las artes. La idea del progreso es, á un tiempo, el mérito mayor y el punto más flaco de su sistema. No acertó á comprender que esta ley, como toda ley histórica, no puede aplicarse en iguales términos á lo que de suyo es relativo y mudable, como las ciencias experimentales y las industrias (en que cada día representa un adelanto nuevo), y á lo que puede alcanzar en cualquier momento histórico un valor propio y absoluto, como sucede con las grandes creaciones artísticas. La verdad y la belleza son eternamente admirables, sea cualquiera la época y la civilización que las producen ó comprenden, y no cabe el más ni el menos tratándose de obras perfectas y acabadas, cada cual en su línea, sin que esto excluya en modo alguno la persuasión en que debemos estar de que los siglos venideros producirán otras obras igualmente perfectas, aunque de orden distinto, ni implique tampoco la negación del progreso estético, que en otro sentido se cumple siempre, en cuanto va siendo cada día mayor la suma de goces estéticos que la humanidad atesora, y mayor asimismo el número de hombres llamados á participar de estas espirituales fruiciones. Ni entendía tampoco Perrault, esclavo más que otro alguno del arte convencional y académico de su tiempo, que pueden haberse producido en pueblos y en épocas favorecidas de un modo singular por la naturaleza, tipos y formas de

arte que luego han desaparecido, y que es en vano emular, porque virtualmente están muertos, aunque gozan de la perennidad incorruptible que la perfección y la hermosura les comunican: así, por ejemplo, la estatuaria griega y también su tragedia; así también la epopeya de los pueblos primitivos, y pudiéramos añadir la arquitectura gótica, y la pintura italiana del Renacimiento, sustituídas luego por otros modos y formas, que á su manera tienen también singular hermosura, v. gr., el drama shakespiriano, la pintura realista holandesa y española, etc., etc. Entendido de esta manera el progreso artístico, quizá se hallará que están bien compensadas las pérdidas con los hallazgos, mucho más si se tiene en cuenta que cada día va siendo más profunda la crítica que se aplica á las obras maestras, y mayor la penetración de sus recónditas bellezas.

Otro de los méritos de Perrault consiste en haber distinguido, antes que el P. André, dos géneros de bellezas, unas transitorias y locales, otras universales y eternas, infiriendo de aquí que era gran prueba de esterilidad someterse á un estilo único é inmutable. Pero su falta de sentido estético salta á los ojos cuando confunde los adelantos de la construcción con los del corte de piedras y maderas, ó cuando dirige á Homero las más pedestres censuras por no haberse sometido á la etiqueta y ceremonial de la corte de Luis XIV, aunque por otra parte dió singular muestra de adivinación histórica, negando la personalidad del poeta y considerando las dos epopeyas homéricas como un conjunto de rapsodias: opinión idéntica, hasta en su

temeridad, á la de la escuela wolfiana, reducida hoy á más razonables términos, y anunciada también por Vico (1715), que consideraba á Homero como una *Idea* ó un *carácter heroico* más bien que como persona real.

En suma: no hay escritor alguno de su siglo que lanzara á la arena tal número de opiniones nuevas y paradójicas, unas verdaderas, otras falsas, pero destinadas todas á hacer gran ruido en el mundo. Hasta cuando se equivoca nos parece muy superior en ingenio á sus rivales, especialmente á Boileau, el cual en la polémica que con él sostuvo no acertó á salir de la injuria personal ó de los lugares comunes retóricos. Boileau tenía razón en admirar á los antiguos, y es mérito suyo esta admiración; pero no puede darse cosa más pobre que las razones en que la fundaba. Al fin Perrault, desatinando y todo, por su afán de aplicar á la crítica literaria las leyes y el método de las ciencias positivas, abría siempre perspectivas y horizontes nuevos, y era digno heraldo y nuncio de lo por venir.

Casi el mismo elogio hay que conceder á otros espíritus paradojales que seguían la misma bandera, muy señaladamente á Fontenelle y á La Motte. Fontenelle, hábil vulgarizador de los descubrimientos científicos, escéptico templado, y no mucho más sensible que Perrault á los encantos de la verdadera poesía, inventó un género de églogas urbanas ó áulicas, pesadísimo y absurdo, en que los pastores hablaban como discretos cortesanos, é hizo la apología de esta invención en un *Discurso sobre la naturaleza de la égloga*, donde declara que los antiguos, especialmente Teócrito, no supieron *idealizar* la natura-

leza, y que sus personajes carecen de educación y buen tono. El mismo *idealismo* de salón, mezclado con ingeniosos epigramas y fórmulas dubitativas, resalta en la *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), donde, sin embargo, aparece, quizá por primera vez, formulada la teoría de la influencia de los climas, con aplicación á la literatura y á las artes, así como Montesquieu la aplicó á la legislación algunos años adelante. Admite la ley del progreso en las ciencias: la niega en la literatura. Ya en su vejez (1742) publicó unas *Reflexiones sobre la Poética*, encaminadas principalmente á establecer la superioridad de su tío Corneille contra los admiradores exclusivos de Racine. Esta Poética es curiosa, puesto que en ella se manifiesta por primera vez el conato de derivar las reglas del drama *de las primeras fuentes de lo bello*, indagando cuál sea la naturaleza de las acciones que son propias para agradar en el teatro, y de qué manera estas mismas acciones se modifican por las condiciones de la escena. Fontenelle se contenta con exponer el plan de esta Poética filosófica, pero le declara inmenso y casi inasequible, y se limita á hacer algunas observaciones sueltas, pensadas con más ingenio que novedad. Ni siquiera tiene aliento para rechazar la doctrina de las tres unidades, sin duda por respeto á la memoria de su tío, que había querido mostrarse, á lo menos en teoría, tan rígido observador de ellas.

No así La Motte Houdard, otro escritor de los que se empeñaban en que la discreción y la agudeza sustituyesen á todo, hasta al sentimiento poético. Tradujo á Homero sin entenderle ni saber griego, excitando con esto las iras de la sabia ma-

dama Dacier, que le aplicó el látigo con que los humanistas de los siglos XV y XVI solían flagelarse brutalmente unos á otros; y no fué lo peor que le tradujera, sino que se empeñó en refundirle, abreviarle y acomodarle al uso y estilo moderno, con impertinentes correcciones y censuras y versos tan duros y áridos, que acabó por hacer aborrecible á Homero entre los indiferentes, hastiados ya de estas cuestiones. La Motte no negaba que Homero fuese un gran poeta con relación al tiempo bárbaro en que nació; pero estaba tan persuadido de que el poeta mismo hubiera aceptado sus correcciones, que en una oda titulada *La sombra de Homero*, osó hacer bajar al divino ciego á la tierra para recomendarle á él (La Motte) en versos de piedra berroqueña, que se dignara revestir la *Iliada* con las gracias de su estilo, respetando las conveniencias sociales y el gusto de las edades cultas.

Los admiradores y los enemigos de Homero estaban á la misma altura en cuanto á no comprender la epopeya primitiva. Boileau, no sabiendo cómo explicarse las malas costumbres y flaquezas de los dioses de la *Iliada*, había confiado, muy en secreto, á La Motte la idea de que la *Iliada* debía de ser una especie de tragicomedia, en que tocaba á los dioses el papel de bufones ó graciosos para divertir al lector después de las escenas serias. Se quería á viva fuerza que los primitivos helenos tuviesen las mismas ideas morales y teológicas que nosotros, ó se les reprendía por no haberlas tenido. Tal es el sentido del prólogo de La Motte á su traducción (1714) y de sus *Reflexiones sobre la Crítica* (1715), á las cuales contestó con más erudición que talento madama

Dacier en su libro *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), y en el prefacio y en las notas de su *Odisea* (1716), donde generalmente adopta las fórmulas épicas del P. Le Bossu, ensalzando la *Iliada* como un discurso en verso, inventado para representar en forma alegórica los males que la división de los jefes ocasiona en un partido, y la *Odisea* como otro discurso alegórico moral, cuyo intento es probar los males que la ausencia de los príncipes causa en los Estados. ¡Haberse pasado la vida sobre Homero, haberle traducido con tanto amor, y, en general, con bastante exactitud, aunque dándole un color falso y moderno, y venir á los sesenta y tres años á sacar por fruto de su admiración tales consecuencias! ¡Cuánto mejor lo sentía aquel escultor que, sin saber palabra de griego, exclamaba, según nos refiere D'Alembert: «Hace pocos días he tropezado con un libro *francés* viejo, que yo no conocía: se llama la *Iliada de Homero.* Desde que le he leído, me parece que tengo delante hombres de quince pies, y no puedo dormir.»

Otras paradojas de La Motte valen más, mucho más que lo que pudieran inducirnos á creer este bárbaro atentado suyo contra Homero ó su *Discurso sobre la poesía en general y sobre la oda en particular* (1706), notable tan sólo por el desconocimiento perfecto de lo que constituye la esencia del genio lírico, en el cual no ve más que el número, la cadencia, la ficción y las figuras. Pero aun en ese mismo discurso tiene el mérito de haberse rebelado contra los que daban por fin de la poesía la utilidad, «á no ser (añade) que en lo útil se comprenda el placer, que es, en efecto, una de las mayores nece-

sidades del hombre», y de haber proclamado, contra un rigorismo importuno, la libertad de la poesía que «canta lo que quiere, dispone sus asuntos como bien le parece, no se preocupa de la virtud ni del vicio, y cuando nos agrada, puede decir que ha cumplido con su misión»; proposiciones que los más rígidos teólogos de su tiempo dejaron pasar sin nota de censura, adoctrinados como estaban por la escolástica, de que el arte, como tal arte, no mira á la bondad ó malicia del operante, sino á la perfección de la obra.

Mayores son los aciertos de La Motte en su *Discurso sobre la tragedia*, donde no duda en atacar de frente el sistema de las tres unidades, que califica de regla pueril y contraria á la verisimilitud; en sustituir á la unidad de acción la de interés, y en reprobar el uso de los confidentes, plaga del teatro francés. ¿Qué más? Llegó á recomendar el uso de la prosa para la tragedia y hasta para la oda, extravagancia esta última que creíamos nacida en nuestros días.

Si los defensores de los antiguos pecaron por espíritu de rutina, y los defensores de los modernos por falta de erudición y de discernimiento, no cabe duda que unos y otros dieron impulso á un gran movimiento intelectual, y que entonces quedaron proclamadas por primera vez la mayor parte de las ideas cuya trama constituye la moderna historia de la preceptiva literaria. De la nube de escritos que tal polémica abortó, pocos son leídos hoy, y pocos merecen serlo, si se exceptúan una epístola de La Fontaine (que sentía á los antiguos como ningún otro poeta de su tiempo), algunas páginas muy sen-

satas y de elegancia mundana de Saint-Évremond; y, sobre todo, la hermosa carta de Fénelon acerca de las ocupaciones de la Academia francesa, y sus *Diálogos sobre la elocuencia*, expresión de un sabio y simpático eclecticismo, en el cual domina el cariño gracioso y familiar á los antiguos, pero cariño tan ilustrado que le hace preferir la austeridad de Demóstenes á la pompa de Cicerón. Ni tampoco pareció esquivo á algunas de las más razonables paradojas de La Motte, mostrando declarada aversión á la rima y al sistema prosódico de la lengua francesa, aversión bien natural en quien se había mostrado verdadero poeta en prosa en su *Aristonóo* y en las buenas partes del *Telémaco*.

Aparte de esta grande y fundamental cuestión, todavía pueden citarse en Francia muchos escritos de principios del siglo XVIII, que más ó menos se refieren á la estética. Indicaremos sólo los que contienen alguna novedad digna de recordarse. El abate Terrasson, autor de una soporífera novela científica titulada *Sethos*, intentó aplicar á la teoría de las artes la duda metódica de los cartesianos, é hizo alarde de buscar las leyes de la poesía en la esencia de la poesía misma, y no en la tradición ni en el análisis de algunos volúmenes griegos y romanos. Tal es el sentido de su *Disertación crítica sobre la* ILÍADA *de Homero* (1715). El P. Bouhours, jesuíta algo mundano y muy estimado en la conversación, erigió en teoría (en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*—1671, y en su *Manera de juzgar bien las obras de ingenio*—1687) una especie de estilo brillante y conceptuoso y al mismo tiempo florido, que él llamaba *adornado*, y que era, por decirlo así, una renovacinó

del conceptismo de *las preciosas;* y para defenderle, cual otro Gracián, inventó la teoría estética de la *verdad embellecida* que él daba por fórmula del arte. Su libro tiene profundas semejanzas con la *Agudeza y arte de ingenio*, aunque él no lo confiesa. Exageró sus ideas el abate Trublet, que *compilaba, compilaba, compilaba*....., según el sangriento verso de Voltaire. Trublet había inventado una receta para convertir lo bueno en bello por medio de la elegancia, la vivacidad y la delicadeza.

Todas estas genialidades están olvidadas; pero no les faltaron secuaces. Mejor fué la suerte del *Tratado* de Rollin (rector de la Universidad de París) *sobre los estudios* (1726-28), que en su parte literaria es una paráfrasis bien hecha de Quintiliano, una especie de Quintiliano cristianizado, pero que tiene, entre otras originalidades, la de haber proscrito, en nombre de la religión y del sentido común y de la verdad, «*cuyos derechos son eternos y no prescriben nunca*», el uso de la mitología en los asuntos modernos, afirmando que si el cristiano no cree en las divinidades gentiles, es pronunciar palabras inútiles el invocarlas. En este punto Rollin, como Desmarests de Saint-Sorlin, es verdadero predecesor del *Genio del cristianismo.* El mismo sentido que en esta parte del libro de Rollin predomina en otros métodos de educación cristiana que por entonces se publicaron, especialmente en el *Triunfo de la Academia cristiana sobre la profana*, por el *P. Fèlix Dumas,* religioso recoleto (1640), que sólo mencionamos por haber sido traducido al castellano; y con más libertad y amplitud en los voluminosos tratados del sabio teólogo oratoriano P. Thomasin, especial-

mente en el que se rotula *Método de estudiar y de enseñar cristianamente las letras humanas con relación á las letras divinas y á las Sagradas Escrituras* (1681-1682), donde su autor, lejos de proscribir el estudio de los libros gentiles, quiere, como San Basilio, que vengan á exornar el trofeo de la verdad cristiana, dando á las fábulas una interpretación alegórica, y exprimiendo el jugo de la verdad moral que en ellas se encierra.

Todas estas discusiones críticas y pedagógicas contribuían, sin duda, á dar amplitud á las ideas literarias; pero la Estética general adelantaba poco después de los trabajos de Silvain, del P. André y de Crousaz. En los cincuenta primeros años del siglo XVIII sólo podemos registrar un ensayo de psicología estética, y otro de sistema ó clasificación general de las artes.

El *Ensayo sobre el gusto* no es más que un artículo que Montesquieu, á ruegos del caballero Jaucourt, había empezado á escribir para la *Enciclopedia*, y que se publicó incompleto y sin la postrera lima, después de su muerte. Es, por tanto, un borrador, bueno para probar la variedad de aptitudes del ilustre Presidente, pero no para rivalizar con el *Espíritu de las leyes*, ni siquiera con las *Cartas persas*. Su utilidad para el estudioso de la Estética es hoy muy pequeña. Montesquieu se propone investigar las causas del placer que excitan en nosotros las obras de ingenio y las producciones de las bellas artes, y lo hace, en general, siguiendo las huellas del P. André; esto es, con mucha superficialidad. Como él, acepta la división tripartita, distinguiendo tres especies de placeres: los que el alma saca del fondo

de su esencia, los que resultan de su unión con el cuerpo, los que se fundan en las preocupaciones ó en el hábito. Estos diferentes placeres son los objetos del gusto. El mérito principal del análisis de Montesquieu consiste en haber establecido claramente la distinción entre lo bueno y lo bello, *(forma con uso* y *forma sin uso):* «Cuando encontramos placer en ver alguna cosa que tiene utilidad para nosotros, decimos que es buena; cuando encontramos placer en verla, sin consideración ninguna á su utilidad, decimos que es bella.»

Los principios estéticos de Montesquieu son tan subjetivos como los de Silvain ó los de Kant. «Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable (escribe) están en nosotros mismos, é indagar sus razones es lo mismo que buscar las causas de los placeres de nuestra alma.» De aquí nace el carácter completamente psicológico de este breve tratado: «Examinemos nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones.....» Define el gusto «facultad de descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa puede producir á los hombres». Como placeres propios del alma, enumera los que se fundan en la curiosidad, en las ideas de grandeza y perfección, en la idea que el alma tiene de su existencia, opuesta al sentimiento de la nada, en la facultad de comparación y asociación de las ideas, etc. El gusto natural que discierne estos placeres no es cuestión de teoría, es una aplicación pronta y exquisita de las mismas reglas que no se conocen. Lo que Montesquieu no decide claramente es si el gusto pertenece á la sensibilidad ó á la inteligencia, aunque más bien parece inclinarse á lo pri-

mero. El sabor general del tratado es sensualista, pero con gran vaguedad de términos. En él leemos esta singular proposición: «El alma *conoce* por sus ideas y por sus *sentimientos*», dando á entender que el elemento sensible va envuelto en todo conocimiento, y que éste no viene á ser más que la misma sensación transformada. Aún van más allá proposiciones tan materialistas como ésta: «El talento consiste en tener los órganos bien constituídos relativamente á las cosas á que se aplica.»

Es singular que la mayor parte de expresiones bellas y sublimes que cita Montesquieu en este tratadillo las saque de autores tan obscuros y de tan dudoso gusto como el compendiador Floro, que es el preferido. En general, no demuestra gran tino artístico, ni es maravilla que de su pluma salieran las pueriles afectaciones del *Templo de Gnido*. De los edificios góticos dice que «son una especie de enigma para los ojos que los ven, y que el alma se queda confusa delante de ellos, como cuando se le presenta un poema obscuro». ¡Cuánto mejor sentía la arquitectura ojival nuestro Jove-Llanos, jurisconsulto también y escritor de ciencias sociales como Montesquieu! En el uno imperaba la preocupación dogmática; el otro, por el sentimiento, casi llegaba á librarse de ella.

En suma: Montesquieu considera como principales fuentes del placer estético la curiosidad, el orden, la variedad, la simetría, los contrastes, la sorpresa, la asociación accidental de ideas....., y, sobre todo, el *no sé qué* (así le llama, lo mismo que nuestro padre Feijóo), que consiste principalmente en lo inesperado, «y es la razón por qué las mujeres feas tienen

muchas veces gracia, y es raro qne las bellas la tengan; porque una persona bella hace ordinariamente lo contrario de lo que hubiéramos podido esperar de ella». Cuando la sorpresa va en progresión ascendente, llega la belleza á su colmo: «se pueden comparar las grandes obras con los Pirineos, donde la vista que creía medirlos al principio descubre montañas detrás de las montañas, y se pierde cada vez más en lo infinito». Montesquieu analizó con mucha sagacidad algunas de las impresiones estéticas, particularmente las que resultan de la diferencia entre lo que el alma ve y lo que el alma sabe, así como también los distintos grados y maneras de la gracia. Tampoco se mostró muy intolerante en la cuestión de las reglas, que estima verdaderas siempre en tesis, pero falsas á menudo en la hipótesis, pues aunque todo efecto dependa de una causa general, se mezclan con ella tantas causas particulares, que cada efecto tiene, en alguna manera, una causa distinta..... «Así, el arte da las reglas, y el gusto las excepciones: el gusto nos descubre en qué ocasiones el arte debe imperar, y en qué ocasiones debe ser sometido.» Á este tenor podrían entresacarse del ensayo de Montesquieu algunas sentencias sueltas muy dignas de alabanza, pero nada que se parezca á un sistema. Parecen notas lanzadas al acaso sobre el papel, para un tratado que no llegó á escribirse. La parte conocida termina con algunas observaciones sobre lo cómico (cuya raíz encuentra en la malignidad natural) y sobre el elemento estético que cabe en los juegos de azar.

Lo que falta á los apuntes de Montesquieu en aparato sistemático y científico, le sobra á otro libro

francés de la misma época, que tuvo un éxito enorme, más bien fuera de Francia que en Francia misma, siendo traducido al inglés, al alemán, al holandés, al italiano y al castellano, discutido por Diderot, apreciado por Mendelssohn, y finalmente acatado como código en muchas partes de Europa hasta el advenimiento de Winckelmann y de Lessing. Esta obra, nada vulgar, escrita no sin talento lógico, y sobre todo con mucho espíritu de sistema, es la quinta esencia de todas las malas y torcidas interpretaciones que se venían dando al texto de la *Poètica de Aristóteles*, extendidas y dilatadas, no ya sólo por los campos de la poesía y del arte literario, sino por todas las demás bellas artes, que el autor aspiraba á reducir á un principio. Fué autor de esta tentativa el abate Batteux (1713-1780), conocido además por su edición de las *Cuatro Poèticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau*, que se esmeró en concordar y anotar, y por varios escritos no despreciables, concernientes á varios puntos de la filosofía griega. Su obra fundamental se titula *Principios de Literatura*, y á ella sirve de introducción el célebre tratado *De las Bellas Artes reducidas á un principio*. Nunca se ha visto construcción más endeble, á pesar de su apariencia de solidez, ni nunca se ha fabricado una teoría con menos elementos. Su especiosa facilidad seduce: una vez aprendida, no se va nunca de la memoria, y el siglo XVIII la aprendió en seguida, sin perjuicio de olvidar pronto á quién la debía.

El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza*, entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entien-

den los naturalistas y realistas; doctrina que dista *toto coelo*, como en otra parte hemos indicado, de la verdadera doctrina de Aristóteles, el cual se guardó bien de formular un principio único para todas las artes, y dió por objeto á la poesía la *imitación de lo universal y de lo necesario*, infiriendo de aquí la mayor dignidad y excelencia de la poesía respecto de la historia.

El abate Batteux, separándose de este sentido idealista, é imbuído hasta los tuétanos del empirismo de su tiempo, nos dice lisa y llanamente que «imitar es copiar un modelo», si bien extiende el concepto de Naturaleza, haciendo que abarque, no sólo lo existente, sino también lo posible.

Aceptando el abate Batteux la generalísima definición del arte «colección de reglas para hacer bien lo que puede hacerse bien ó mal», y la clasificación de las artes en útiles, bellas y bello-útiles, refiere al tercero de estos grupos la elocuencia y la arquitectura, y al segundo la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza pantomímica; difiriendo entre sí las tres especies de artes, no sólo por su fin inmediato, sino además porque las primeras emplean la naturaleza tal como es en sí, las bello-útiles la modifican, y las bellas no la usan ni la mejoran, sino que la imitan. El oficio del ingenio «consiste, no en imaginar lo que puede ser, sino en hallar lo que es; no en dar existencia á un objeto, sino en reconocerle tal cual es». La Naturaleza contiene todos los planes de las obras regulares, y las reglas del Arte están invariablemente trazadas por el ejemplar de la naturaleza. «¿Qué es la pintura? Imitación de objetos visibles.....; su perfección no pende sino de

la semejanza con la realidad. ¿Qué son la música y el baile? Un retrato artificial de las pasiones humanas. En suma: todas las artes no son otra cosa que *entes fingidos*, copiados ó imitados de los verdaderos.»

No nos engañemos, sin embargo, dando á la doctrina del abate Batteux más alcance naturalista que el que realmente tiene. Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece á los ojos, sino la imitación de la *Bella Naturaleza*, esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu. Para alcanzar esta separación de la naturaleza, el abate Batteux no acude ciertamente á la idea platónica, pero recomienda y encarece el procedimiento de selección, que dicen que practicó Zeuxis con las muchachas de Crotona, haciendo un cuadro que fué verisímil y poético en su totalidad, y no verdadero é histórico sino en las partes tomadas separadamente. No obsta esto para que lo verdadero y lo real puedan ser materia de las artes, siempre que reunan por sí mismos las condiciones necesarias para poder ser materia de un poema ó de un cuadro; pero entonces el arte usa de sus derechos, edificando sobre los cimientos de la verdad, y mezclando tan diestramente la verdad con la mentira que de ambas resulte un todo de la misma naturaleza.

Es fácil concebir la aplicación de este sistema á la pintura, á la escultura, á la poesía narrativa y á la dramática, pero lo curioso es ver los esfuerzos de ingeniosidad á que el autor apela para extenderle á la música, á la poesía lírica y á la arquitectura. De esta última fácilmente se descarta, con decir que es un arte bello-útil, que emplea grandes masas, sin

modificarlas. Á las dos artes idealistas por excelencia las considera como imitaciones de la pasión humana, sin hacerse cargo de que la música tiene su valor estético propio, independiente de la pasión que expresa ó que puede excitar, la cual muchas veces depende, más que de la música misma, de la situación de ánimo de quien la oye. Por el contrario, el abate Batteux mira la música bajo un aspecto que pudiéramos llamar exclusivamente literario, y afirma en términos rotundos que «toda Música y todo Bayle debe tener un sentido y una significación», y que «no hay sonido alguno que no tenga su modelo en la naturaleza».

Batteux no vacila, como Montesquieu, en declarar que «el gusto es un sentimiento», pero nota con mucha precisión que este sentimiento va siempre acompañado de un juicio. «Aunque parece que el gusto procede á ciegas y toscamente, la verdad es que va precedido siempre de un rayo de luz.»

Todavía pudieran entresacarse de este olvidado libro aforismos estéticos de verdad tan incontrastable como el siguiente: «No basta para las Artes que el objeto que elijan sea interesante, sino que debe tener toda la perfección de que es susceptible.» Batteux no quería que los artistas se contentasen con lo bueno, sino que aspirasen sin tregua á lo excelente, singular y nuevo. En su tendencia sintética, llegaba á concebir el ideal de un espectáculo en que la Pintura, la Música, el Baile, la Declamación y la Poesía se diesen armoniosamente la mano, excitando á un tiempo todos los sentimientos y todas las facultades de nuestra alma. Afirmaba que hay en las obras de arte una lógica fatal, y que «nada hay me-

nos libre que el arte después que ha dado el primer paso». Aspiraba á la unión de lo bello y de lo bueno, pero considerándolos como ideas y realidades distintas, por mirar lo bueno á la conservación y perfección de nuestro sér, y tener lo bello su finalidad en sí propio, como manifestación sensible de lo perfecto. Admitía muchos modos y diferencias de arte, todos igualmente legítimos, según las épocas, los gustos, los genios, los gobiernos, los climas, las costumbres y los idiomas, y todos los creía legítimos, siempre que convinieran en imitar con selección la naturaleza. Para la perfecta imitación exigía dos condiciones, la exactitud y la libertad franca é ingenua, que borrase en el arte las huellas de la esclavitud. Admitía que el sentimiento pudiese adivinar las reglas del arte de un modo más fino y seguro que la inteligencia. En cuanto á imaginar posibles nuevos modos y formas de arte, llegaba donde los más audaces. «La Naturaleza (dice) tiene una infinidad de tipos y sistemas que conocemos, pero tiene muchísimos más que ignoramos.» La crítica de los defectos es fácil: la alta crítica consiste en ver las bellezas de que una obra es capaz, pero que su autor no ha puesto en ella. Identificaba, en su esfera más alta, el buen gusto con el amor habitual del *orden*. Todas estas graves enseñanzas están desfiguradas, á la verdad, por una continua preocupación del elemento didáctico y moral de la poesía, que quiere encontrar, no ya sólo en los poemas homéricos, los cuales interpreta como Mad. Dacier, sino hasta en las odas anacreónticas, v. gr., en la del *Amor picado por la abeja*. «Anacreonte (dice) colocó sus lecciones entre rosas.»

Brilla el discernimiento del abate Batteux cuando aconseja preferir el elemento humano en la poesía al elemento del paisaje, que considera como accesorio respecto de las acciones morales y libres: «Por eso los grandes pintores jamás dejan de poner, aun en los paisajes más desnudos, algunos *vestigios de humanidad*, como algún sepulcro antiguo ó algunas ruinas de un vetusto edificio.» Expresión felicísima la de *vestigios de humanidad*, y muy para notada en un crítico del siglo XVIII. Su concepto de la epopeya era también muy elevado y harto superior al que hemos visto en el P. Le Bossu y en los restantes tratadistas. La definía como un «poema que en una misma acción abraza todo el universo, el cielo que rige los destinos, y la tierra donde se cumplen»; y añadía, adelantándose á conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que «la Epopeya es á un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad», definición verdaderamente maravillosa y aplicable á todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil á la poesía de Milton, que «supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión», aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es á saber: que, suponiéndose á sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo á la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas «conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes». Y aun inclinándose ante la auto-

ridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar, «porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere», pudiendo, á lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir á un apólogo la Musa Épica, que «está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja más bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador?»

En cuanto al precepto de las unidades trágicas, manifiesta una tolerancia muy rara en preceptistas franceses: «Se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse á él lo más que sea posible.»

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos á la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría general de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación, aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, ó postergándole á otros muchos que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, ó al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo de Voltaire, así en lo

dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada*. Padeció, pues, la suerte común á todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no era estético, ni parece haber hecho mucho caso de las disquisiciones sobre filosofía del arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de la técnica, buen gusto de detalles, cierta vivacidad é impaciencia muy agradables, capacidad de entusiasmarse (intelectualmente, se entiende) con los buenos versos y con la buena prosa; una amenidad perpetua, algo que vive, que se mueve, que chispea; un estilo que es todo nervio, antítesis perfecta del estilo sanguíneo y exuberante de Diderot. Estos son los méritos, y aun hay que añadir algunos más. Voltaire dió á conocer en Francia la literatura inglesa, extendiendo así las ideas y presentando nuevos términos de comparación. De Inglaterra trajo, no solamente el funesto escepticismo á que ha dado su nombre, no sólo un arsenal de argumentos irreligiosos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Tindal, Collins, Shaftesbury, Wollaston y Boligbroke (los cuales le inspiraron tanto ó más que el diccionario de Bayle), sino también el conocimiento de la física de Newton, de la filosofía sensualista de Locke, de la poesía filosófica de Pope, del espíritu satírico de Swift, del dulce espíritu de observación moral de Addison. Y, además, había descubierto un tesoro que no acertó á explotar: el teatro de Shakespeare. ¡Qué asombro debieron de producir aquellas *Cartas sobre los ingleses*, donde por primera vez

apareció traducido el monólogo de *Hamlet!* En su primer acceso de entusiasmo, tampoco dudó Voltaire en llevar á la escena francesa, con su timidez habitual, es cierto, de una manera raquítica, recortándolas y desflorándolas, pero llevar, en suma, algunas de las bellezas más sublimes que había admirado en el sublime *bárbaro*. Así, de *Otelo* nació *Zaira;* de la sombra de *Hamlet*, *Semíramis;* del *Julio César*, *La Muerte de César*. Unas pocas gotas del vino shakespiriano bastaron para salvar estos dramas, para entusiasmar al público y para iniciar una nueva tendencia, que por pasos lógicos hubiera llevado al romanticismo, adelantándole en medio siglo. Pero Voltaire no tuvo valor; Voltaire se asustó de su obra, porque en medio de sus alardes de independencia era un espiritu francés por excelencia, y conservaba mucho de la rutinaria disciplina de colegio. Y, además, tenía celos de Shakespeare. Un tal Laplace, en 1746, y luego Letourneur, en 1776, habían traducido á Shakespeare, muy mal entrambos, sobre todo el primero; pero Shakespeare tiene una virtud misteriosa y oculta, aun en las peores traducciones; así es que se apoderó del ánimo del público, y pronto comenzaron las imitaciones. El presidente Hénault, «famoso por sus comidas y por su cronología», se arrojó á escribir (1747) una especie de crónica dramática titulada *Francisco II;* escogiendo, es verdad, un reinado que no pasó de diez y siete meses, pero en suma conculcando las unidades, inclusa la de acción, que todos respetaban. Más adelante Ducis, hombre primitivo, rústico y patriarcal, *mens sana in corpore sano*, comparado por sus contemporáneos con una vieja encina, se

enamoró de Shakespeare con un amor casi religioso, como quien adora á un Dios desconocido, puesto que en su vida llegó á saber inglés, teniendo que contentarse con festejar todos los años el natalicio de Shakespeare y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras del trágico inglés: *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *El Rey Lear.....*, convirtiéndolas en tragedias á la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido á las palabras, sino á las situaciones y á los caracteres, es de esencia inmortal é indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba á Ducis *poeta ostrogodo*, y á Shakespeare *salvaje ebrio;* y su indignación llegó al delirio cuando Letourneur, en los preliminares de su versión, dedicada solemnemente al Rey de Francia, declaró, con no menor solemnidad, que Shakespeare era el Dios del teatro, y que ningún hombre de genio había penetrado tanto como él en los abismos del corazón humano, ni hecho hablar mejor á las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo á la humanidad en todos sus antros y sinuosidades, mezclando lo cómico con lo trágico y encontrando las leyes del arte en su propio genio. La ira de Voltaire no tuvo límites, y estalló en su carta á la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de Agosto de 1776. Á duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «obscuro caos, com-

puesto de asesinatos y de bufonadas, de heroísmo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando á los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalia,* las abandone por las contorsiones de un saltimbanqui, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna ó en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aun llega más allá en su parodia, tan inicua como graciosa, del *Hamlet*, publicada á nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo á la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse á Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los ingleses* había llamado á Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento de las reglas», y á la tragedia del *Moro de Venecia*, «pieza muy patética». En su juventud, Voltaire era accesible al puro sentimiento del arte; en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respondía más que á las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo, estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba cierto sabor de fanatismo á sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio á la Biblia y al pueblo judío no era sólo odio teológico, sino odio sanguinario, bárbaro y ciego; una especie de antipatía de raza y de sangre, que le hacía abominar, no ya del contenido moral y reli-

gioso de la Biblia, sino de sus bellezas literarias incomparables. Es el único escritor impío de alguna importancia que no ha llegado á sentirlas, ó que ha cerrado los ojos para no verlas; el único que ha tenido el valor de parodiarlas cínicamente.

Todas las monstruosidades contra el orden intelectual y moral llevan en sí propias su castigo. Así es que Voltaire, el Voltaire de la vejez, el de Ferney, el de los libelos anónimos y pseudónimos que como flechas envenenadas corrían por Europa, no perdió su gusto, no perdió su corrección, no olvidó los cánones de la retórica ni los preceptos de la gramática francesa, pero cada día se fué haciendo más académico (en el mal sentido que suele darse á la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu á ninguna de las grandes admiraciones que bastan para embellecer la vida; y cada día fué extremando sus tendencias reaccionarias en el arte, como si hubiera querido imponerse allí el freno y la ley que había quebrantado en otras esferas más altas. ¡Tan natural es al espíritu humano la ley y la disciplina! Los que más alardean de quebrantarla en lo máximo, suelen ser los más supersticiosos observadores de ella en lo mínimo.

Grandes, enormes son las lagunas que pueden señalarse en el talento crítico de Voltaire. No sólo desconoció, calumnió y parodió la poesía de los hebreos y la poesía de Shakespeare, y poco más ó menos la de Calderón; no sólo escribió, por todo elogio de Dante, la singular impertinencia de que «hay en la *Divina Comedia* unos treinta versos que

no deshonrarían al Ariosto», sino que de los griegos mismos, á quienes hacía profesión de imitar en su *Edipo* y en su *Electra*, sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir á Horacio Walpole: «Todas las tragedias griegas me parecen obras de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Corneille y las perfectas tragedias de Racine.» Añádase á esto una ignorancia profunda de la Estética general (véase el artículo *Belleza*, en su *Diccionario filosófico)*, y la más absoluta incapacidad para comprender ni las bellezas del paisaje ni las bellezas de las artes plásticas.

Y, sin embargo, con todas estas deficiencias, absurdos y ceguedades, Voltaire es el mejor *retórico* de su tiempo, el mejor preceptista dentro de la escuela francesa. De sus libros, especialmente del *Ensayo sobre el poema èpico*, de los prefacios de las tragedias, de los diálogos y misceláneas, del *Diccionario filosófico*, donde están contenidos también los artículos que escribió para la Enciclopedia, y de otros varios escritos sueltos, los mejores de ellos de corta extensión, puede formarse un compendio de poética, *para uso de los franceses*, muy sensata en todo lo que es accidental y menudo: arte de la versificación, propiedad y pureza de términos, teoría del estilo; y en todo lo que es crítica negativa, crítica de defectos palpables. Pero ideas nuevas de literatura, él, que removió tantas ideas en todos los órdenes, no las tiene más que en algunos escritos de su juventud, y allí están como arrojadas al acaso, sin ilación, sin verdadera conciencia muchas veces, ó, por lo menos, sin atender á las consecuencias que lógicamente se deducen de ellas. Así, en el *En-*

sayo sobre el poema épico, que acompaña á la *Henriada*, y que primitivamente fué escrito en inglés, se siente correr cierto airecillo de libertad literaria, que viene de las costas de Inglaterra. En él leemos que «todas las artes están oprimidas por un número prodigioso de reglas, la mayor parte inútiles ó falsas»; que «las poéticas son leyes de tiranos, que han querido someter á sus leyes una nación libre, cuyo carácter desconocen»; que «Homero, Virgilio, el Tasso y Milton no obedecieron á otras leyes que las de su genio»; que «las pretensas reglas no son más que trabas y grillos para detener á los hombres de genio en su marcha»; que «es preciso guardarse de esas definiciones engañosas, por las cuales osamos excluir todas las bellezas que nos son desconocidas, ó que la costumbre no nos ha hecho familiares, porque no sucede con las artes, especialmente con las de imaginación, lo que acontece con la naturaleza: podemos definir los metales, los minerales, los elementos, los animales, porque su naturaleza es siempre la misma, al paso que casi todas las obras humanas son tan movedizas como la imaginación que las crea: las costumbres, las lenguas, el gusto de los pueblos más vecinos, difieren entre sí: en las artes, que dependen puramente de la imaginación, se dan tantas revoluciones como en los Estados». Á la luz de tales principios, acertaba en definir la tragedia francesa una *conversación*, y la tragedia inglesa una *acción*, y no disimulaba sus simpatías por la segunda, llegando á decir que «si los autores ingleses juntaran á la acción y movimiento que anima sus piezas un estilo natural, con decencia y regularidad, vencerían sin duda á

los griegos y á los franceses». Y en cuanto al poema épico, tan amplio y liberal era entonces su criterio que no daba importancia alguna á que la acción fuese simple ó compleja, á que se acabase en un mes, en un año ó en mucho más tiempo; á que tuviese por teatro un lugar solo, como la *Iliada*, ó hiciese vagar al héroe de mar en mar, como la *Odisea;* á que el héroe fuese feliz ó infortunado, furioso como Aquiles ó pío como Eneas; á que la acción pasase en tierra, ó en mar, en las riberas de África y de la India, como en *Los Lusiadas*, ó en América, como en la *Araucana*, ó en el cielo, en el infierno y fuera de los límites de nuestro mundo, como en el *Paraíso* de Milton. «No disputemos sobre nombres (añade): ¿Me he de atrever yo á rehusar el título de comedias á las de Congrève ó á las de Calderón sólo porque no encajan en nuestras costumbres? La carrera de las artes es más amplia de lo que se piensa, y el que no conoce más que la literatura de su país, es semejante al que, no habiendo salido nunca de la corte de Francia, pretendiera que el resto del mundo nada vale, y que quien vió á Versalles lo ha visto todo. Hay, sin duda, bellezas que agradan igualmente á todas las naciones. Homero, Demóstenes, Cicerón, Virgilio, han congregado bajo sus leyes á todos los pueblos de Europa, y hecho de tantas naciones diversas una sola república de las letras; pero en medio de esta comunidad se siente en los mejores escritores modernos el carácter de su país, aun en medio de la imitación de lo antiguo: sus flores y sus frutos están madurados por el mismo sol, pero reciben de la tierra que los nutre gusto, colores y formas diferentes. Debemos admi-

rar lo que es *universalmente bello* en los antiguos: debemos prestarnos de buen grado á lo que era bello en su lengua y en sus costumbres; pero sería una extraña aberración querer seguirlos en todo servilmente. La religión, que es el fundamento de nuestra poesía épica, es, entre nosotros, lo contrario de la mitología. Nuestras costumbres difieren más de las de los héroes del cerco de Troya que de las de los indígenas americanos. Nuestros combates, nuestros asedios, nuestras escuadras, no tienen la menor relación con las suyas. Nuestra filosofía tampoco. La invención de la pólvora, de la brújula, de la imprenta, han cambiado la faz del universo. Debemos pintar con colores verdaderos como los antiguos, pero no pintar las mismas cosas. Admiremos á los antiguos, pero que nuestra admiración no se trueque en superstición ciega, y no nos hagamos á nosotros mismos y á la naturaleza humana la injuria de cerrar los ojos á las bellezas que derrama en torno nuestro, para no ver ni admirar más que las antiguas producciones. El único criterio recto consiste en distinguir lo que es *bello* en todos los tiempos y en todas las naciones, de esas otras bellezas locales que se admiran en un país y se desprecian en otro, y no ir á preguntar á Aristóteles lo que se debe pensar de un autor inglés ó portugués, ni á Perrault cómo debemos juzgar la *Iliada;* no dejarnos tiranizar por Scaligero ni por el P. Le Bossu, sino sacar las reglas de la naturaleza y de los modelos que se tienen delante de los ojos.»

¿Quién diría que este programa, casi romántico, ó, por mejor decir, ni romántico ni clásico, sino

eternamente verdadero, como engendrado en aquella región más alta de la crítica donde las diferencias y oposiciones de escuela se reducen á síntesis, limitándose y modificándose unas á otras, había salido de la pluma de Voltaire? ¡Qué dones tan prodigiosos había recibido aquel hombre, si él no se hubiese empeñado en torcerlos y pervertirlos!

Aciertos no menores ostenta su crítica dramática, así en el *Comentario de Corneille*, á pesar de sus injusticias con el viejo poeta (á quien, por otra parte, profesaba admiración no fingida), como en los prefacios de sus tragedias, y aun en las tragedias mismas, que, medianas como son (exceptuada *Zaira* y alguna otra), y muy decaídas hoy de su estimación antigua, porque en la mayor parte de ellas el estilo, generalmente endeble, no corresponde á la concepción dramática, casi siempre ingeniosa, ofrecen, sin embargo, intenciones y novedades que deben tenerse por atisbos y vislumbres del arte moderno. Entre estas novedades deben contarse, no ya el propósito docente y la intempestiva aplicación de la tragedia á la divulgación de máximas filosóficas y políticas, lo cual da á las suyas cierto interés histórico, pero las ha matado como obras teatrales; no sólo los conatos visibles de imitación shakespiriana en varias obras juveniles, una de ellas la mejor de su repertorio, sino además la *tragedia sin amor*, ensayada en *La Muerte de César* y en *Roma Salvada;* la tragedia de recuerdos históricos nacionales, como *Zaira*, como *Adelaida du Guesclin;* la tragedia caballeresca y de Edad Media, como *Tancredo;* ciertos conatos de tragedia de color local con rasgos de costumbres

de pueblos bárbaros y remotos, v. gr., los árabes en *Mahoma*, los chinos en *El Huérfano*, los peruanos en *Alzira*, sin contar una infinidad de obras olvidadas y muy dignas de serlo, pero que demuestran la misma tendencia, como *Los Guebros*, *Los Scitas*, etc.; y todavía hay que añadir que *Mahoma* es un *melodrama*, mucho más que una tragedia clásica, y que las llamadas comedias de Voltaire (cualquiera que fuese su actitud doctrinal ante las innovaciones de La - Chausée y de Diderot) quieren ser comedias sentimentales; así *Nanina*, *El Hijo Pródigo*, *La Escocesa*, y otras á cual más infelices. En su *Comentario á Corneille*, hablando de la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón* (imitación, en parte, de una comedia de Lope ó de Mira de Mescua), autoriza, á título de género intermedio, «que puede tener sus bellezas», la *comedia heroica*, «género (dice) inventado por los españoles y muy preferible á lo que se llama tragedia urbana ó de la clase media (*bourgeoise*), y *comedia lacrimosa*, porque esta comedia (añade), absolutamente desprovista de elemento cómico, es una monstruosidad nacida de la impotencia que en algunos autores hay de ser ni trágicos ni chistosos». Mayor pompa en el espectáculo, mayor rapidez en la acción, una tendencia instintiva hacia la ópera, acaban de caracterizar el teatro de Voltaire, separándole claramente del de sus predecesores. Si sólo atendiéramos á la hermosa efusión de sentimientos cristianos en una escena de *Zaira*, ó á la evocación de las glorias de la antigua caballería en otro pasaje de la misma tragedia, casi tendríamos que contarle entre los precursores del romanticismo.

Y este nombre de romántico no era entonces desconocido. Los ingleses le usaban ya en un sentido casi literario, y Letourneur le había echado á volar en Francia el primero, según creemos, en uno de los prefacios de su versión de Shakespeare (1776), recomendando la adopción de aquel neologismo para designar los paisajes que despiertan en el alma afectos tiernos é ideas melancólicas. Precisamente el último tercio del siglo XVIII se caracterizaba por una especie de reacción contra la vida de ciudad, de corte y de salón, y por un amor, generalmente afectado y poco sincero, no ya á los campos de égloga, sino á la naturaleza simple y ruda, en la cual comenzaban á buscarse fuentes de inspiración y secretas armonías con los dolores de nuestra alma. Entonces aparecieron los singulares tipos del *hombre de la naturaleza* y del *hombre sensible*, cuya creación pertenece en primer término á Rousseau, el cual, en algunos paisajes alpestres, fué de los primeros en describir y sentir la naturaleza de propia vista y no por los libros. Su discípulo predilecto, Bernardino de Saint-Pierre, dió un paso más, arrojándose á escribir el primer libro de *física estética* que aparece en la historia de la ciencia. Los *Estudios sobre la Naturaleza* y las *Harmonías* que forman la segunda parte, constituyen, cualquiera que sea su valor científico, una verdadera estética del sentimiento de la naturaleza, completamente olvidado hasta entonces en los libros de teoría del arte, aunque ya se descubren vislumbres de él en ciertas apologías cristianas, como el *Hexameron*, de San Basilio, y el *Símbolo de la fe*, de Fr. Luis de Granada. Bernardino de Saint-Pierre, contrarres-

tando la influencia de la falsa poesía descriptiva de su tiempo, y difundiendo un cierto espiritualismo, mucho más cristiano que panteísta, es, por decirlo así, el anillo que liga á Rousseau con Chateaubriand.

Crecía la afición á las literaturas extranjeras, especialmente á la inglesa y á la alemana, aunque, por lo común, esta influencia se limitase á aquellos autores que menos se alejaban del gusto francés, ó que habían sido, en sus literaturas respectivas, imitadores de los franceses: así Pope, Addison, Thompson, y en general todos los escritores ingleses del tiempo de la reina Ana, especialmente los poetas filosóficos y descriptivos: así los bucólicos de la Suiza alemana, como Gessner: así los novelistas británicos, como Richardson, que Diderot ponía en las nubes con expresiones de desaforado entusiasmo, y que contribuyeron á difundir cierta poesía de familia y de hogar, muy del gusto del siglo XVIII, que afectaba siempre traer el nombre de virtud en los labios. Más adelante penetraron otras obras de carácter más acentuadamente moderno, pero ninguna igualó en estrépito, ni en influencia, ni en número de secuaces (debiendo ser tenida, en rigor, por el primer libro romántico), á los apócrifos poemas de Ossián, falsificación de la antigua poesía escocesa hecha por Mac-Pherson, que mostró en ella, no sólo verdadera habilidad y talento poético, sino conocimiento profundo de las necesidades de su época, hambrienta de poesía en toda Europa, y mayormente de poesía que presentase algún carácter nacional, mucho más si iba acompañado, como en aquélla, de nieblas y ventisqueros, de abetos solita-

rios y de arpas mecidas por el viento; melancólicas visiones del Septentrión, que por primera vez surcaban el cielo del Mediodía. La poesía, aun falsificada, todavía lograba el poder de desembargar los espíritus atrofiados por la *Enciclopedia*.

Otros países se habían adelantado mucho á Francia en este camino. En Alemania florecían ya Schiller y Gœthe; pero los franceses tardaron mucho en enterarse. Abrieron, sin embargo, las puertas al *Werther*, que venía preparado por la *Nueva Heloisa*, y que suscitó, en seguida, una turba de imitaciones.

En el teatro se cumplían, entretanto, grandes novedades. Abierto estaba el camino por Voltaire y, en cierto modo, por los grandes maestros del siglo XVII, en los cuales no es muy difícil encontrar á trechos, y por excepción, el romanticismo, como ingeniosamente ha intentado, no ha mucho, Deschanel. ¿Qué es *El Cid* sino un drama romántico y caballeresco, algo arreglado á las condiciones de la escena clásica, pero no sin que conserve muchos rastros de su origen? ¿Qué son *Don Sancho de Aragón*, *Heraclio*, *Rodoguna*, *Nicomedes*, sino dramas novelescos, cargados de acción, de incidentes y de sorpresas, tanto como un drama de Víctor Hugo ó de Alejandro Dumas? ¿Qué es *Polieucto* sino una tragedia cristiana? La misma facilidad con que obras dramáticas nacidas de la libérrima fantasía española se transformaron en tragedias francesas al pasar por las manos de los dos Corneille y de Rotrou (así el *Wenceslao*, el *San Ginés* y tantas otras), prueba hasta que punto entró, más ó menos disimulado, el espíritu romántico entre los elemen-

tos del teatro francés, que parece mucho más severo en su estructura y ordenación armónica que en sus componentes. Y en el mismo severísimo Racine, ¿qué son los coros de *Atalía* y de *Esther* sino una tentativa para acercarse al drama lírico? Por otra parte, la existencia de un género como la ópera, mixto de lírico y dramático, no sometido á otra ley que la de producir deleite al oído y á los ojos, por medio de lo fantástico, de lo sobrenatural y de lo maravilloso, contribuía en el siglo XVIII, más de lo que se cree, á mantener la tradición de un teatro que pasaba por legítimo, aunque inferior, y que no obedecía á las pretensas reglas de Aristóteles.

Otros se arrojaron á más, aun en la misma escena trágica. Voltaire, en el admirable diálogo de Lusignan con su hija, y en algunas escenas de *Tancredo*, había renovado (y este mérito no se le puede quitar) el tipo del caballero cristiano, de que tanto se usó y se abusó en adelante. Una turba de poetas medianos se lanzó sobre sus huellas. El drama histórico triunfaba ruidosísimamente en 1765 con la representación de *El Sitio de Calais*, de Du Belloy, pieza muy endeble, pero tan patriótica y oportuna que obtuvo un triunfo cívico, al cual contribuyeron desde Luis XV hasta el último ciudadano. El mismo autor hizo después, con menos éxito, un *Bayardo*, una *Gabriela de Vergy;* y el grande amigo de Diderot, Sedaine, siguió sus huellas, escribiendo *en prosa* (para extremar la innovación) *Maillard ó París salvado*, *Raimundo V ó el Trovador*, etc. Voltaire se llevaba las manos á la cabeza, como si se tratase de alguna invasión de bárbaros, y se opuso con

toda su influencia á que tales obras se representasen en el teatro francés, introduciéndose con ellas la abominación y la desolación en el templo de las Musas. El pobre Sedaine tuvo que quedarse con sus cartapacios en el bolsillo, sin obtener ni siquiera licencia para darlos á la estampa hasta 1788, en vísperas de la revolución política. La literaria quedaba indefinidamente aplazada: no triunfó en el teatro francés hasta 1830.

Otros fueron más afortunados. La comedia de tendencias graves, sentimentales y melancólicas, á cuyo género pertenecen casi todas las de Terencio y debían pertenecer, según toda apariencia, muchas de las de Menandro; la comedia que, aun escogiendo sus protagonistas en la clase media ó en otra más inferior, considera la vida humana más bien por el lado serio que por el jocoso y risueño, podía buscar sus antecedentes y su legitimidad hasta en Molière mismo, cuyo *Alceste* deja una impresión bien dolorosa en el ánimo. Fué presentada y combatida, sin embargo, como una innovación, y en realidad lo era, consistiendo su verdadera flaqueza en quererse constituir como género aparte, no aceptando la complejidad de la vida y dejándose dominar por ella en sus alternativas de risa ó llanto, sino adoptando parciales aspectos que habían de resultar tan exclusivos como los de la comedia jocosa, cayendo además en lo monótono, declamatorio y sentimental, á que tan propenso era aquel siglo. No se observó, pues, en las nuevas piezas aquella dulce melancolía terenciana, ni aquellos simpáticos afectos que animan algunas escenas del *Rudens* y de los *Cautivos*, de Plauto, sino una serie de empalago-

sos lugares comunes de virtud y de sensibilidad, capaces de resfriar la emoción dramática más intensa, caso de que sus autores hubieran acertado (que no acertaron) á producirla. Á este género, llamado por burla *comèdie larmoyante,* ó llorona, ó lacrimosa, y á veces *tragèdie bourgeoise* cuando la catástrofe era trágica, si bien acaecida á meros particulares, pertenecen las comedias de La Chausée (muerto en 1754), especialmente *La preocupación de moda, Melanida, La Escuela de las madres, El Aya*, y pertenecen también las comedias de Voltaire, que llegó, no obstante, á abominar del género. Pero donde la innovación se presenta con aparato teórico más imponente es en *El Padre de familia* y *El Hijo natural,* de Diderot, los cuales, para ser en todo dramas modernos, aunque soporíferos, están escritos en prosa, lo mismo que la *Eugenia* y las demás piezas de Beaumarchais, y *El Filósofo inconsciente*, de Sedaine, que parece modelo de *El Delincuente honrado*, de Jovellanos. Beaumarchais y Sedaine tenían talento dramático, pero no eran críticos de vocación ni de oficio. Por el contrario, pocos hombres han tenido menos disposiciones dramáticas que Diderot: su conversación misma era una especie de monólogo continuado; pero en cambio, ningún hombre del siglo XVIII tuvo más intuición crítica que él. Por eso de Sedaine y de Beaumarchais deben leerse las piezas, y de Diderot los tratados y los prefacios, dejando los dramas en el eterno olvido á que los hacen acreedores el énfasis perpetuo de su estilo y la plétora de *panfilismo* ó filosofía humanitaria.

La importancia de Diderot en la historia de la

Estética es muy grande. Casi todas las ideas que él sembró han fructificado después, sobre todo en Alemania. Escribió el primero la teoría del drama moderno y fundó la crítica de las artes plásticas. No tenía ninguna de las condiciones del espíritu francés: no era ni ordenado, ni consecuente, ni metódico, y, como él mismo confiesa, todo se agrandaba y exageraba en su imaginación y en sus discursos. Era un cerebro siempre en ebullición, donde se elaboraba una cantidad enorme de ideas generales y sintéticas sobre todas las cosas. En este sentido acertaban los que en su tiempo solían llamarle, como por antonomasia, el filósofo, porque, aun siendo mala su filosofía, es realmente filosofía, lo cual no acontece con ningún otro de sus contemporáneos. Así es que su materialismo casi deja de ser materialismo, ó debe calificarse, á lo sumo, de panteísmo naturalista ó de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo*, puesto que en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo, como Helvetius, Holbach ó La Mettrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibnitz, suponiendo dotada á cada partícula de la materia de animación de vida y hasta de pensamiento, y de un como prurito de bullir y moverse. Los transformistas y evolucionistas le cuentan entre sus precursores porque formuló los principios de la selección y de la concurrencia vital. En sus escritos se columbra también la doctrina de la unidad de las fuerzas físicas y el principio de la conservación de la energía. En suma, es el único espíritu genial é inventor que produjo la escuela enciclopedista.

Su estilo es como sus ideas: turbio é incoherente á veces, riquísimo otras, pero siempre excesivo, violento, recargado, preñado de pensamientos, sin más orden de exposición que el que llevan las ideas al aparecer tumultuosamente en su cabeza. Así debía ser hablando, y así le describen los que le conocieron; como una especie de energúmeno, que á veces rayaba en la sublimidad, y otras muchas tocaba en lo ridículo. Parecía el hierofante de un panteísmo misterioso. Alemania le admiró por boca de Lessing y de Gœthe. La Francia de su tiempo dejó de comprenderle: sus obras más atrevidas y originales quedaron inéditas por muchos años, y ni amigos ni adversarios vieron en él más que un espíritu cínico é irreligioso.

Reinaba en sus conversaciones y en sus libros (que, cuando son buenos, deben de parecerse mucho á sus conversaciones, puesto que están siempre en forma de cartas ó de diálogo) un cierto calor comunicativo, que él llamaba con voz de su tiempo *sensibilidad*, y atribuía groseramente á la movilidad del diafragma y á la delicadeza de los nervios. Esta especie de sensibilidad de Diderot tiene, efectivamente, muy poco del corazón y mucho de los sentidos, y mucho también de la inteligencia. Este calor medio sensual, medio intelectivo, era precisamente la cualidad que le hacía más apto para sentir vivamente las bellezas de todas aquellas obras artísticas en que los sentidos y el entendimiento se interesan mucho más que el corazón. Por eso triunfa, sin rival, en la apreciación de todo lo que es carnal, sanguíneo y brillantemente coloreado. Tiene, como él decía, el sentimiento de la carne, pero

sabe también mucho de la magia de la luz y de las sombras. Ante todo, es colorista, lo mismo en su crítica que en su estilo, y da al dibujo una importancia muy secundaria. Siempre que habla del color es elocuente é inimitable. «La paleta del pintor (dice en uno de sus *Salones*) es la imagen del caos: de allí saca la obra de la creación, los pájaros y todos los matices de que está teñido su plumaje, el suave aterciopelado de las flores, los árboles y sus diferentes verdes, el azul del cielo, y el vapor de las aguas, y los animales, y sus largos pelos, y las manchas variadas de su piel, y el fuego que centellea en sus ojos.» Por eso sintió y acertó á interpretar Diderot, primero que nadie, las sombras fuertes y las claridades deslumbradoras de Rembrandt. Bajo ese aspecto, los *Salones* no son únicamente la primera obra de crítica pictórica al uso moderno, sino que hasta el presente han tenido muchos rivales afortunados, pero pocos, muy pocos, vencedores. Esta parte de las obras de Diderot, no conocida de sus contemporáneos, escrita á vuela pluma y destinada á una media publicidad en la correspondencia literaria que su amigo Grimm enviaba á algunas cortes de Alemania, es hoy la parte más viva y más interesante de sus obras, no ya por contener una completa historia de las artes en Francia desde 1759 á 1781, entre cuyas dos fechas tuvieron lugar los nueve *Salones*, ó exposiciones, de que Diderot da cuenta, fecundas todas ellas en cuadros generalmente olvidados y dignos de serlo por pertenecer á un género falso y amanerado, sino porque lo que buscamos y encontramos allí, no es tanto la crítica de los cuadros como la persona y el genio estético

de Diderot, que, dejándose arrastrar de su facultad improvisadora, en vez de dar cuenta de las obras expuestas, las rehace muchas veces á su manera, medio pictórica y medio literaria; divaga libremente por todos los campos del arte, y ensarta una infinidad de reflexiones generales sobre el dibujo sobre el colorido, sobre la expresión, sobre la belleza en general, sobre el ideal del arte, sobre las diferencias entre la pintura y la escultura, sobre la moral en el arte: todo en el más encantandor desorden, como de carta familiar.

Los modernos *naturalistas* que infestan la literatura francesa, suelen contar á Diderot entre los suyos. Bien se conoce que no le leen, á lo menos con la atención con que merece ser leído. Diderot, con efecto, tiene siempre en la boca las palabras «*imitación de la naturaleza*»; pero ¿cómo las entendía? ¿Cuáles eran sus principios de estética general? Sembrados están por sus *Salones*, por su tratado de la *Poesía dramática*, por su *Paradoja del comediante* y por otros escritos suyos, sin excluir los más frívolos y livianos. Ahora bien: estos principios teóricos (como podía esperarse de la capacidad metafísica de Diderot) están mucho más cerca del idealismo platónico que del principio de imitación groseramente entendido. Diderot cree en el carácter absoluto de la belleza, superior á las determinaciones históricas; da al elemento relativo del gusto el carácter subordinado que debe tener; siente la necesidad de buscar «un módulo, una medida de gusto fuera de uno mismo y superior á él», y para esto imagina un *modelo ideal*, un *fantasma homérico* (éstas son las expresiones de que usa), un *ente de*

imaginación, del cual habla con tanto fervor como el más espiritualista, afirmando que ese ideal no es una quimera, y que «no es permitido imitar demasiado de cerca á la naturaleza, ni siquiera á la bella naturaleza, porque el arte es una convención, y tiene límites en los cuales debe encerrarse». ¿Qué más? Uno de sus mejores diálogos, la *Paradoja sobre el comediante,* está destinado á probar, contra la opinión común, que el mejor actor no es el que más se identifica con su papel y el que más parte toma en el sentimiento que expresa, sino el que tiene el alma menos sensible y más fría, el que permanece más indiferente á todos los afectos que el poeta pone en su boca. Y para comprobarlo, recuerda que «nada pasa en la escena exactamente como en la naturaleza, y que los poemas dramáticos están todos compuestos según cierto sistema de principios, para imitar un modelo ideal. Los hombres ardientes, violentos, sensibles, están en escena, dan el espectáculo, pero no gozan de él. El arte es un mundo distinto del de la realidad, y gobernado por otras leyes: véase este pasaje: «Pero qué, ¿esos acentos tan dolorosos que esa madre arranca del fondo de sus entrañas, no son producidas por el sentimiento actual, no son inspiradas por la desesperación? De ningún modo; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que más bajos ó más agudos de la vigésima parte de un cuarto de tono, son falsos, que están sometidos á una ley de unidad, que están en la armonía preparados y salvados....., que concurren á la solución de un problema propuesto», etc., etc.; porque Diderot es un torrente que no se restaña

tan pronto. «Reflexionad un momento (añade) sobre lo que en el teatro se llama *verdad*. *¿Es mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo*. Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un *modelo ideal* imaginado por el poeta, y muchas veces exagerado por el comediante..... Las pasiones extremadas tienen casi siempre una gesticulación *que el artista sin gusto copia servilmente*, pero que el grande artista evita. Queremos que en lo más fuerte de los tormentos el hombre conserve su carácter de hombre y la dignidad de su especie. Queremos que los héroes mueran como el gladiador antiguo, en medio de la arena, entre los aplausos del circo, con gracia y nobleza, en una actitud elegante y pintoresca. La verdad desnuda es mezquina y contrasta con la poesía.»

Más bien que los realistas, podrían los románticos ampararse con muchos conceptos estéticos de Diderot, aunque, realmente, se levanta sobre los unos y los otros y sobre todo sistema exclusivo, mostrando, en medio de sus apasionadas rapsodias, en medio del torbellino de sus ideas, y en medio de los rasgos de estilo prosaico, detestable y ampuloso, que debe á su tiempo, una intuición estética sorprendente, que alcanza las leyes generales del arte y de la belleza, ante las cuales toda intransigencia parece mezquina. Tuvo el presentimiento (teórico, se entiende) de la gran poesía, y no encontrando en medio del páramo de su tiempo ni un hilo de agua con que apagar la sed, vuelve los ojos á las épocas primitivas de la humanidad; se atreve á rebelarse contra la ley del progreso, única religión

de su siglo, y confiesa amargamente que la poesía huye de las edades cultas, y exige imperiosamente «algo de enorme, bárbaro y salvaje». El pasaje siguiente de su *Poètica dramàtica*, aunque largo, debe transcribirse á la letra, porque anuncia una revolución completa en las ideas y en el gusto. «¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara ó cultivada, tranquila ó tormentosa? ¿Preferirá la belleza de un día puro y sereno al horror de una noche obscura, donde el mugido de los vientos se mezcla por intervalos al murmullo sordo y continuo del trueno lejano, y donde se ve al relámpago inflamar los cielos sobre nuestra cabeza? ¿Preferirá el espectáculo de la mar en calma al de las olas agitadas? ¿El mudo y frío aspecto de un palacio á un paseo entre ruinas? ¿Un edificio construído, un espacio plantado por mano de hombres, á la espesura misteriosa de un antiguo bosque, ó á la ignota hendedura de una roca solitaria? ¿Preferirá un estanque á una catarata que se quebranta y rompe entre los peñascos, estremeciendo al pastor que la oye desde lejos, apacentando su rebaño en la montaña? ¿Cuándo veremos nacer poetas? (añade proféticamente). Después de grandes desastres y de grandes desdichas, cuando los pueblos comiencen á respirar, y las imaginaciones, excitadas por espectáculos terribles, se atrevan á pintar cosas que n siquiera podemos concebir los que no hemos sido testigos de ellas. ¿No hemos experimentado en algunas circunstancias una especie de terror cuya causa ignorábamos? ¿Por qué no ha producido nada? ¿Será que ya no tenemos genio? ¿Ó es que sólo cuando el furor de la guerra civil arma á los hom-

bres de puñales, y la sangre corre á torrentes sobre la tierra, reverdece y se agita glorioso el laurel de Apolo?»

El hombre que en 1760 escribió estas palabras, estrictamente proféticas (lo repito), y en las cuales puede leer cualquiera toda la historia ya cumplida de la poesía del siglo XIX, de su sangriento bautismo, de su vuelta á la tradición y á la naturaleza, pudo no tener ni medida ni criterio seguro en las cosas de arte y desbarrar torpemente en otras más altas, pero indudablemente fué el pensador más genial y poderoso de su tiempo. En su frente de réprobo todavía se descubre el sello de los fuertes y de los grandes, con que Dios le había marcado.

Amalgama extraña de luz y tinieblas, de oro y fango, son todos sus escritos; y, lo que es más extraño, amalgama de grandeza y extraordinaria vulgaridad. En nada se ve esto tan claro como en sus famosas doctrinas sobre el teatro, expuestas largamente en una serie de diálogos que acompañan al *Hijo natural*, y en una *Poética dramática* que anda impresa con el *Padre de familia*. Ya mucho antes, en un libro fríamente obsceno y escandaloso, que apenas puede citarse, y que es una de las afrentas de su vida, había condenado las complicaciones y los artificios de la escena francesa, recomendando, por contraste, la simplicidad del *Filoctetes* de Sófocles. Más adelante, y alentado por el ejemplo de La Chausée, por la asidua lectura de *Terencio*, sobre el cual ha escrito páginas encantadoras, y por la pintura de las costumbres domésticas que veía en las novelas inglesas, especialmente en las de Richardson, intentó crear un género, ó más bien

varios géneros de dramas nuevos, que, según él, habían de influir poderosamente en la corrección de las costumbres y en la difusión de la virtud, de la cual era gárrulo y enfadoso predicador, sin perjuicio de escarnecerla á cada paso con libros inmundos y con teorías que negaban hasta la noción del pudor.

Pero el día en que se le ocurrió crear su teatro estaba en vena de moralista, por lo cual cargó la mano, no ya sólo en el respeto debido á las costumbres, sino en el fin *docente* é inmediato del teatro, que, según él, debía ser siempre una escuela de rectitud y honestidad, donde el padre, el hijo, el magistrado, el comerciante, encontrasen puestos en acción sus más sagrados deberes. En este extraño género de drama, para colmo de insulsez y de fastidio, no habría caracteres propiamente dichos «porque en la naturaleza humana apenas se encuentran más que una docena de caracteres fuertemente acentuados», sino *condiciones*, esto es, el estado social de las personas, con los deberes, los inconvenientes y las ventajas de cada uno de ellos. Así habría comedia del filósofo, del literato, del abogado, del político, del ciudadano, del hacendista, del gran señor y del intendente. Habría también dramas fundados en las relaciones de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, la abuela. Y Diderot exclama entusiasmado con su idea: «¡El padre de familia! ¡Qué asunto en un siglo como el nuestro, donde parece que nadie tiene la menor idea de lo que es un padre de familia!» Á tales desvaríos conduce la exageración del propósito moral en el arte. Y tan allá lleva Diderot su invención, que á algunos personajes los

deja sin nombre, designándolos únicamente con el de su estado ó condición: así el Padre de familia resulta siempre anónimo, y también su cuñado el comendador.

Hay otra innovación de Diderot, á primera vista menos ridícula, pero que, aplicada con tan poco discernimiento como él la expone y aplica, daría fácilmente al drama un carácter mecánico y grosero, llevándole á confundirse con las representaciones de muñecos ó con las payasadas de los clowns. Me refiero á la importancia que concede á la pantomima. Diderot parte de una aserción indudable, es á saber: que en el teatro clásico francés había mucha conversación y poca acción. Para remediarlo, pone escenas enteramente mudas, y carga sus libretos de acotaciones, las cuales, ejecutadas á la letra, producirían el efecto cómico más desastroso, en vez de los *cuadros* patéticos que el autor va ordenando, en su idea fija de sustituir el *cuadro* á la *tirada*. La falta de templanza de Diderot en todas sus cosas, el violento espíritu de reacción que lleva á sus teorías, y, por otra parte, su inexperiencia dramática, que él mismo confiesa, explican las deficiencias de esta doctrina suya, basada en una concepción materialista y externa del teatro, la cual le impide comprender: 1.°, que la pantomima no es, como él dice, una porción importante del drama, sino un arte independiente, aunque secundario, que le presta á veces sus auxilios, como se los presta la Música en la ópera; 2.°, que el drama puede existir y ser bello sin pantomima, y aun sin ejecución exterior, no careciendo de razonables fundamentos la opinión, á primera vista paradójica, de algunos para quienes

las más bellas y duraderas obras dramáticas son siempre las irrepresentables, porque cuanto mayor sea la riqueza y complejidad de los elementos de una obra dramática (*Hamlet*, *Fausto*, etc.), tanto más lejana estará de ser comprendida rápidamente por la multitud congregada en el teatro; de donde algunos, todavía con mayor audacia, infieren que los progresos de la civilización, que van acabando ya con toda poesía colectiva y sustituyéndola con la poesía individual, disgregada y fraccionada hasta lo infinito, acabarán también con el teatro, sustituyéndole como recreo colectivo la Música, y como obra literaria el poema dramático, amplio y extenso, destinado á la lectura lenta y sosegada.

Diderot se preciaba de haber introducido, no uno, sino varios géneros dramáticos: «la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre», así como «la comedia jocosa tiene por objeto las ridiculeces y los vicios»; «la tragedia doméstica, que presenta en escena las catástrofes de los simples ciudadanos, así como la tragedia propiamente dicha, versa sobre las catástrofes públicas»; y aun admitía géneros intermedios. Realmente, todas estas invenciones se reducen al drama de costumbres contemporáneas, con tendencia pedagógica, único que Diderot cultivó, y único al cual son aplicables sus preceptos. En este sentido, Diderot es un precursor, y su influencia dura hoy mismo en la única forma dramática que muestra alguna vitalidad en nuestros días. Sino que hoy la tendencia moral ó inmoral no se confiesa con tanta inocencia, ni se dice, como Diderot, que «los que vayan á sus piezas se salvarán de los lazos que les tiendan los

malvados que los rodean»; sino que suele disfrazarse con los nombres de tesis, problema, etc., agitándose en los dramas, poco más ó menos, las mismas cuestiones que Diderot prefería: el adulterio, el divorcio, el hijo natural, la patria potestad, etc. En este concepto, su influencia ha sido funesta y antiestética, pero muy real y muy efectiva. Para que sea mayor la semejanza, estos dramas se escriben siempre en prosa (en todas partes menos en España), como Diderot quería y practicaba, lo cual no deja de ser lógico tratándose de tan antipoética materia.

Sería entrar en detalles demasiado técnicos, y por otra parte excusados, el examinar todas las opiniones de Diderot acerca del teatro, en las cuales andan mezcladas cosas muy sensatas con lamentables aberraciones, que lo parecen todavía más cuando se las ve reducidas á la práctica en sus dramas y esbozos de dramas, y no defendidas ya por la especiosa dialéctica del autor. Lo que apenas se advierte en esta *Poética dramática* es resabio alguno de determinismo ó fatalismo, cosa muy rara dada la filosofía del autor. Se conoce que formó sus ideas artísticas con absoluta independencia de sus lucubraciones de otra índole. Lo que domina en él es una aspiración á la sencillez y á la unidad del plan, manifiesta en su odio á la complicación de elementos extraordinarios y novelescos, á las intrigas dobles, á los golpes de teatro, á las antítesis procuradas y artificiosas de los caracteres. Llega á decir que éstos deben contrastar, no entre sí mismos, sino con las situaciones y los caracteres. Los dramas sin contrastes los tiene por más verdaderos, más sencillos, más difíciles y más bellos. También es muy razonable, y aun

profundo, el consejo que da al poeta dramático de trabajar como si el espectador no estuviese presente, teniendo á los ojos solamente la verdad de la naturaleza humana que quiere convertir en obra artística.

Verdad es que todos estos principios tan luminosos se encuentran conculcados al llegar á la práctica. Diderot, que tanto entusiasmo afectaba por Sófocles y por la tragedia clásica, y que no comprendía mal su naturaleza, asimilándola más bien con la ópera que con la tragedia moderna, se muestra, en el estilo de sus dramas, todo lo más remoto que puede imaginarse de la serenidad helénica; y si á alguien se asemeja en lo enfático, presuntuoso y declamatorio, es á los sofistas de la última época, que, como él, hacían profesión de traer siempre en los labios las palabras virtud y filosofía. Pero así y todo, esos dramas serán siempre hojeados con más curiosidad que todas las tragedias de escuela que entonces se hacían, porque nunca muere del todo lo que representó en su tiempo una idea nueva, por más que los primeros frutos fuesen ásperos y desabridos. De Diderot salió Lessing, y de Lessing Schiller y Gœthe. ¿Qué es *Mina de Barnhelm*, qué es la misma *Cábala y amor*, qué son algunas comedias de Gœthe y algunos pasajes de *Wilhelm Meister*, sino la realización poética y hermosa del sueño de Diderot, la tragedia doméstica, el drama realista?

Como autor de los *Salones*, Diderot no necesita comparación para salir airoso. Fué el inventor del género, y hasta el presente es el maestro por la pasión y por la elocuencia. La única inferioridad que puede encontrarse en él respecto de otros ilustres

maestros de la crítica, consiste en la inferioridad del arte que juzgaba. Qué nos importa hoy á los no franceses, lo que pintaba Baudouin ó Juliart, ni mucho menos Parrocel? Pero cuando Diderot se encuentra con un verdadero artista como Greuze ó como Vernet, ¡qué portentos de habilidad y de ingenio hace para igualar las composiciones pictóricas con la gracia de su estilo! Es el primero que convirtió la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como á casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más á los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que á aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres del oficio. Quizá sea verdad, y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados á ser eternamente un tema ó un pretexto para excitar las ideas de los críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán á ser luz y guía para los autores de cuadros futuros. Ni se puede acusar á Diderot de extraño á las artes: maneja y emplea con mucha propiedad y limpieza el vocabulario técnico, y cuando hace crítica literaria ó retórica, es sin querer, y traduciendo su propia impresión, que había de ser literaria forzosamente, puesto que ésa era la forma de su espíritu. Pero en realidad, no es tan imposible como parece traducir el lenguaje de una de las artes al lenguaje de otra, y Diderot fué uno de los primeros en enseñarnos que no hay pintura sin técnica, pero que tampoco hay pintura sin ideal.

Bien se le puede perdonar algún abuso del elemento intelectual aplicado á líneas y colores, intraducibles muchas veces al lenguaje del razonamiento.

La unidad de la composición, la armonía del conjunto, la *conspiración general de los movimientos*, la concordancia del tono y de la expresión, y otras cosas en que Diderot insiste mucho, serán reglas literarias, pero reglas que ningún pintor quebranta impunemente. También hay una rutina de taller, que Diderot ha execrado en su discurso sobre la manera. Hoy el color justifica las mayores monstruosidades y la mayor ausencia de ideal. Diderot, que era grande y fogoso colorista, pensaba de otro modo. No creía lícito tomar en las manos el pincel, sino cuando se tiene alguna idea fuerte, ingeniosa ó delicada que trasladar al lienzo. Del modo de trasladarla también él era juez, puesto que nadie de su tiempo tuvo la imaginación más pintoresca, sobre todo en estos *Salones*, producción la más inesperada y genial del siglo XVIII, huerto escondido y fragoso donde se abren todas las flores silvestres que en vano se buscarían en los más regios y famosos, pero simétricos, alineados y recortados, jardines de aquel tiempo. Diderot sabía lo que era el genio. No comparaba á Shakespeare con el Apolo del Belvedere, ni con el Antinoo, ni con el Gladiador, sino con el San Cristóbal de Nuestra Señora, «coloso informe, groseramente esculpido, pero por entre cuyas piernas podemos pasar todos». Y ¿cómo olvidar este pasaje incomparable y magnífico sobre la inconsciencia sublime del artista, con ocasión de un pintor de su tiempo, cuyo genio la posteridad no ha confirmado: «¿Cómo haría esto? Él era un bruto, que no sabía ni hablar, ni pensar, ni escribir, ni leer. Desconfiad siempre de esas gentes que tienen los bolsillos llenos de ingenio y que le van sembrando á los cuatro

vientos. No tienen el *demonio:* no son nunca ni torpes ni sandios. Son como los pajarillos enjaulados, que todo el día canturrean, y al ponerse el sol, doblan la cabeza bajo el ala y se quedan dormidos. Entonces es cuando el ingenio toma su lámpara y la enciende, y entonces cuando el pájaro solitario, salvaje, indomesticable, de obscuro y triste plumaje, comienza su canto, que rompe melodiosamente el silencio y las tinieblas de la noche.» ¿Quién escribía ni sentía de esta manera tan francamente romántica y moderna, en el siglo XVIII (1)?

Cuanto digamos de la crítica francesa del siglo XVIII, después de haber hablado de tal hombre, ha de parecer pobre y frío. No pueden omitirse, sin embargo, los nombres de sus dos grandes amigos Grimm y D'Alembert, de su encarnizado émulo La Harpe, de uno de sus colaboradores en la *Enciclopedia,* Marmontel, y de un desaforado innovador dramático, que dió quince y raya á Diderot, de quien puede ser considerado como discípulo, Mercier.

---

(1) Las obras de Montesquieu, Voltaire y demás autores citados hasta ahora, son comunes y corrientes, y por eso no hemos hecho ninguna indicación bibliográfica acerca de ellas. Pero no sucede otro tanto con las de Diderot, de quien no hay más edición completa que la publicada en veinte volúmenes por J. Assézat (Garnier, editor). En esta voluminosa colección hay muchos escritos de Diderot relativos á Bellas Artes. El *Salón* de 1763 va acompañado de un *Ensayo sobre la pintura*, que Gœthe publicó en alemán y anotó. El de 1767 va precedido también de algunas reflexiones estéticas.

Vale poco el artículo *Belleza* que escribió para la *Enciclopedia*, y que viene á ser un extracto del P. André.

Todos éstos publicaron voluminosas obras de crítica y de teoría literaria, de muy desigual mérito. Los diez y seis volúmenes de la *Correspondencia literaria* de Grimm son inseparables de las obras de Diderot, y deben estimarse como la mejor guía para conocer en sus adentros el siglo XVIII. Byron admiraba mucho esta *Correspondencia*, que los franceses no han estimado bastante, sin duda por la sequedad y tristeza de su estilo. *Es un grande hombre en su género*, decía el poeta inglés. No esperemos, sin embargo, encontrar en Grimm altas y nuevas consideraciones sobre las artes: lo que reina en sus juicios es un sentido común que nunca envejece. Espíritu medio francés, medio germánico, pesa con balanza bastante igual los méritos de las dos razas. Admira las tragedias francesas, y admira también, aunque tímidamente, las *bellezas sublimes* de Shakespeare, confesando que está más cerca de los antiguos que Corneille y Racine. Pero, en general, su sentido es el de la escuela neoclásica francesa, y participó mucho menos de lo que pudiera creerse de las felices paradojas de Diderot.

El matemático D'Alembert, autor del notable *Discurso preliminar* de la *Enciclopedia* y de varios tomos de misceláneas literarias, era un espíritu todavía más seco y árido que Grimm, y muy correcto y muy frío hasta en su impiedad. En sus *Reflexiones sobre la poesía* y en sus *Reflexiones sobre el gusto*, coincide con Diderot en creer que la poesía ha muerto desde que se limita á reproducir las invenciones de los antiguos, y niega absolutamente el título de poesía á la de su tiempo, «que usa un fastidioso lenguaje, inventado hace tres mil años». Pero no ma-

nifiesta gran calor por su renovación, ni descubre en el horizonte punto alguno de donde pueda venir la luz.

Entre los colaboradores literarios de la *Enciclopedia* se puede citar al caballero Jaucourt, y especialmente á Marmontel, que coleccionó aparte sus artículos, formando unos *Elementos de literatura* muy leídos y explotados por los críticos españoles del siglo pasado. Tienen mérito relativo y alguna originalidad y atrevimiento, que recuerda á La Motte ó á Voltaire en sus primeros tiempos. Detestaba á Boileau y adoraba á Lucano. Combatía la ley de las tres unidades: «Haced durar vuestra acción todo el tiempo que naturalmente haya debido durar.» Negaba que el camino que siguieron los antiguos fuese el único ni el mejor, y aconsejaba á los críticos que dejasen correr en libertad el corcel fogoso de la poesía, nunca más bello que cuando se precipita, conservando en su caída la soberbia y la audacia que perdería si perdiese la libertad.

No así el famoso La Harpe, cuyo voluminoso *Curso de literatura* puede ser aquí pasado en silencio, puesto que no contiene ideas generales de índole estética, sino únicamente juicios de pormenor, que son discretos y acertados cuando se trata de las cosas que el autor conocía bien, esto es, de la literatura francesa del siglo de Luis XIV, y no lo son tanto, ni mucho menos, cuando discurre sobre las literaturas antiguas, de las cuales tenía muy superficial conocimiento, ó sobre la literatura de su tiempo, acerca de la cual la pasión suele anublarle el juicio. En materias literarias fué siempre discípulo sumiso de Voltaire; no así en las religiosas, puesto

que recobró la fe en las Cárceles del Terror, y desde entonces combatió encarnizadamente el enciclopedismo.

Florecía por este tiempo, fuera del campo de la literatura oficial, un ingenio de los que hoy llamaríamos populares, inculto y sin estilo, pero de espíritu tan innovador y de tendencias dramáticas tan radicales y absolutas como las de Diderot. Llamábase este escritor insurrecto Sebastián Mercier, y nadie llevó tan allá como él el desprecio de la tradición y de la rutina. No era sólo innovador en las artes, sino utopista social, revolucionario idealista, á quien sólo el vapor de la sangre del 93 vino á aclarar los ojos.

Aspiraba á crear un drama nacional y humanitario, y obtuvo en su tiempo éxitos populares, desdeñados absolutamente por la crítica, que daba tales dramas por no escritos ó los consideraba como un producto bárbaro. En las historias de la literatura apenas suena su nombre, y, sin embargo, *El Desertor* y otras piezas suyas, que pueden considerarse como las primicias del melodrama de Víctor Ducange y de Bouchardy, corrieron triunfantes por todas las escenas de Europa. En su *Ensayo sobre el arte dramático* (1773), Mercier afirma con extraordinario vigor que el arte dramático está en su infancia, que hay que rehacerle, dándole toda la extensión y fecundidad de que es susceptible, sin detenerse por una admiración supersticiosa hacia las formas antiguas. «El teatro francés (añade) nunca ha sido planta indígena; es un hermoso árbol de Grecia, trasplantado á nuestros climas y degenerado en ellos. Nuestros trágicos se han inspirado en sus

bibliotecas, y no han abierto el gran libro del mundo, del cual solamente Molière ha acertado á descifrar algunas páginas. El fundamento de nuestra escena es á un tiempo vicioso y ridículo, y ha de cambiar forzosamente si es que los franceses quieren tener un teatro en vez de esa soberbia y ponderada tragedia, que es un fantasma cubierto de púrpura y oro. Nuestras piezas son mudas para la multitud, no tienen el alma, la vida, la sencillez, la moral y el lenguaje que necesitarían para ser gustadas y entendidas. Los críticos han sido, en todas las épocas, la plaga de las artes y los verdaderos asesinos del genio.»

Á este programa de demolición corresponde todo lo demás del *Ensayo*. Diderot se contentaba con crear dos géneros nuevos; Mercier se propone exterminar todos los géneros antiguos y de paso á los críticos. Pero lo que quiere, sobre todo, es dar al teatro una acción social y civilizadora, difundiendo la piedad, la benevolencia, el entusiasmo y el amor á la virtud. Para eso el poeta abandonará la tragedia y cultivará el drama moderno; no presentará costumbres antiguas, sino costumbres modernas, «porque las sombras de los muertos echan á los vivos del teatro». Deberá también juntar lo trágico y lo cómico, como están unidos en la naturaleza el bien y el mal, la energía y la flaqueza, lo grande y lo ridículo. De esta manera se evitarán los defectos opuestos de la tragedia y de la comedia, que, apoderándose de un solo aspecto de la vida y exagerándole para el efecto estético, calumnian, cada cual á su modo, la naturaleza humana. Mercier corona su sistema con el desprecio de todas las unidades, in-

clusa la de acción y la del personaje interesante, y se permite en teoría, aun más que en práctica, todo género de audacias y vulgarismos de lenguaje. Manifiesta en términos claros su admiración por Shakespeare, Lope de Vega, Calderón y los alemanes, cuya literatura y filosofía empezaban ya á conocerse en Francia.

Si ahora se pregunta cómo no llegaron á triunfar tantos elementos de transformación literaria como había acumulados en Francia antes del 89, y cómo la literatura de la República y del Imperio siguió cada vez más académica, yerta y acompasada, á pesar de los grandes ejemplos y las gloriosas excepciones de Andrés Chénier, de Mad. de Staël y de Chateaubriand, y cómo ni el drama doméstico, ni el drama histórico, ni la novela íntima, ni el helenismo resucitado, ni el subjetivismo lírico, ni el sentimiento de la naturaleza, ni ciertos conatos, ó más bien dejos de imitación inglesa y española, llegaron á triunfar completamente hasta los últimos días de la Restauración, la causa ha de buscarse primeramente en la Revolución misma, que distrajo los espíritus á otras lides, y sustituyó el drama de la vida al drama del teatro; en segundo lugar, en la medianía ó endeblez de la mayor parte de las obras con que las nuevas teorías se ensayaron durante el siglo XVIII, y, por último, en las condiciones mismas del carácter francés, que adoraba como gloria propia el sistema literario de sus clásicos y miraba como herejía inexpiable el más leve apartamiento de ellos, hasta el punto de que cuando, ya muy entrado este siglo (en 1819), aparecieron por primera vez los inmortales versos póstumos de Andrés Chénier,

los críticos que se llamaban clásicos se llevaron las manos á la cabeza como si se tratase de un sacrílego innovador, y, por el contrario, los románticos más ardientes escribieron en su bandera el nombre de aquel poeta (el más genuinamente clásico y pagano que hasta entonces hubiese cantado en lengua alguna de Europa), sólo porque había introducido ciertas novedades prosódicas, verbigracia, la de encabalgar un verso sobre otro, en lo cual apenas repara un extranjero, por ser cosa corriente en todas las lenguas poéticas de Europa. Y de la misma manera pasaron luego por padres y predecesores del romanticismo los archilatinizados y grecizados poetas de la pléyade del siglo XVI, Ronsard y su escuela, sólo porque su métrica y su manera de comprender la antigüedad no eran las que luego dominaron en tiempo de Racine y de Molière. Tan refractario era el espíritu francés á salir de sus estrechos moldes. Así es que el mismo nombre de Estética tardó en introducirse, y mucho más en ser aceptado, apareciendo por primera vez según tenemos entendido, en un libro bastante obscuro de 1806, el *Diccionario de bellas artes* de Millin, que viene á ser una refundición ó compendio de la *Teoría universal de las bellas artes* del alemán Sulzer. Á Mad. de Staël y á Chateaubriand pertenece la gloria de haber cerrado el período crítico del siglo XVIII y abierto el del XIX, con sus célebres libros *De la literatura en su relación con las instituciones sociales* y del *Genio del Cristianismo,* que corresponden, con precisión casi matemática, á los dos primeros años de este siglo.

Largamente nos hemos dilatado en la exposición

de las cosas de Francia, como lo pedían de consuno el papel de iniciadora que en el siglo XVIII la correspondió, y la influencia inmediata y directa que en el pensamiento español ejercía durante toda aquella centuria. De otros países donde la especulación estética fué, en cierto modo, más original, pero llegó á nosotros mucho más tardía y mucho más débil, diremos sólo aquello que baste para comprender el grado de esta acción é influjo, y al mismo tiempo para completar el cuadro de los progresos de la ciencia en aquel siglo, que para ella fué tan feliz, puesto que le dió nombre y existencia independiente.

De la influencia de la literatura francesa del tiempo de Luis XIV no se libró nación alguna, ni siquiera la misma Inglaterra, tan separada de Francia por la raza, por la constitución política, por la soberbia nacional, por el odio irreconciliable á sus vecinos del otro lado del Estrecho, y, sobre todo, por una literatura espontánea y originalísima. El reinado de Carlos II fué el alborear de esa influencia francesa, singularmente en el teatro, que, abandonando la tradición shakespiriana, aunque no la observación de las costumbres nacionales, trató de amoldarse á los ejemplos de Molière y de Racine. Entonces aparecieron las tragedias clásicas de Dryden, y las ingeniosas y desenvueltas ó más bien cínicas comedias de Wicherley, Congreve, Vanbrugh y Farquhar, trasunto fiel de aquella reacción cortesana de inmoralidad y aun de hipocresía de vicios, que se desató escandalosamente después del vencimiento de los puritanos, ceñudos perseguidores de la vida alegre y del teatro.

De esta literatura del tiempo de los últimos Estuardos, la cual, aun en medio de sus conatos de imitación, tenía que diferir profundamente de sus modelos y conservar un sabor del terruño, muy acre y muy marcado, un solo nombre ha sobrevivido, el de Dryden, estimado generalmente por los ingleses como el primero entre los poetas de segundo orden, y como el primero entre los poetas críticos y eruditos, á lo cual le dan derecho, no precisamente sus dramas, producto híbrido y monstruoso del consorcio de dos escuelas contrarias, sino sus poesías líricas (v. gr., el célebre ditirambo de Santa Cecilia); sus elocuentes sátiras político-religiosas (v. gr., *Absalón y Achitophel*); sus traducciones y otras obras más ligeras en que el arte de la versificación y del lenguaje poético campean con inusitada riqueza.

Dryden escribió mucho de teoría literaria, ya en su *Ensayo sobre el drama*, ya en sus prefacios, epílogos y sátiras. El *Ensayo sobre el drama* está en diálogo, como si el autor, tímido y ecléctico, se resistiese á dar su parecer resultamente. Admira la regularidad del teatro francés, transige con las unidades, prefiere el verso rimado al verso suelto, pero, al mismo tiempo, sabe encontrar palabras elocuentes para Shakespeare, «el hombre que ha tenido más vasta y comprensiva el alma, y ha reproducido sin esfuerzos, y como por inspiración, todas las imágenes de la naturaleza». Dryden era digno de comprender á Shakespeare, y bien se le puede perdonar el haber cometido el primero, ó uno de los primeros, la profanación de refundirle. Aun admirando y siguiendo á los franceses, los acusa de no haber creado carac-

teres verdaderamente cómicos, y de haber empobrecido la acción de sus dramas hasta un grado de sequedad insoportable, sin aquella «varonil fantasía y grande espíritu» que distingue á los dramaturgos ingleses. Sus obras teatrales fluctúan, como su doctrina, entre una regularidad forzada y una fría acumulación de efectos escénicos, enervándose la una por la otra.

Así como Dryden echó en los últimos años del siglo XVII los cimientos de la poética inglesa del siglo XVIII, coronada por Pope en su juvenil *Ensayo sobre la Crítica* (1709), imitación manifiesta de Horacio y de Boileau, y verdadero código de toda la época clásica, así el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor pertenece, sin controversia, á Addisson por su *Ensayo sobre los placeres del gusto*, el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía más entretenido y ameno que profundo y filosófico, pero que, tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avalora los artículos del *Spectator*. Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática é inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron á las teorías estéticas nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la tendencia á la observación menuda, psicológica y moral, la penuria de substancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella: circunstancias todas que en algo deben atribuirse á la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que

también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin.

Por placeres de la imaginación ó de la fantasía entiende Addisson los que nacen de los objetos visibles, ya los contemplemos actualmente, ya se exciten sus imágenes por medio de estatuas, pinturas ó descripciones. No dice una palabra de la música, ni de la poesía lírica, y considera los sonidos como una especie de accesorio que hace fijar la atención sobre un objeto. La vista es para Addisson el único sentido estético; pero, siguiendo la tendencia lockiana de su tiempo, la reduce al tacto, ó más bien la considera como una especie de tacto más delicado y difuso. Estos placeres de la imaginación, ni son tan groseros como los del sentido, ni tan acendrados como los del entendimiento. Todos los de la fantasía dimanan, ó de la *grandeza*, ó de la *singularidad*, ó de la *belleza*, que son las tres fuentes de la emoción estética para Addisson. La explicación que da de lo sublime (sin distinguirlo claramente de lo bello) es ingeniosa, aunque superficial: parece referirlo al instinto de libertad que se encuentra halagado por los amplios horizontes y por las soledades del cielo y del Océano.

Hemos visto que Addisson no considera la belleza sino como la tercera entre las causas de la emoción estética, emoción que, por otra parte, no caracteriza mal cuando la define como una alegría interior y un deleite que se esparce por todas las facultades del alma. Pero muy pronto asoma en sus

frases el relativismo, á que tanto propende el espíritu inglés, sobre todo cuando la filosofía sensualista le da la mano. Addisson llega á dudar que haya más belleza ó deformidad real en una parte de la materia que en otra, puesto que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diversas de la belleza. De todas suertes, lo que llamamos belleza suele consistir, ó en la alegría y variedad de los colores, ó en la simetría y proporción de las partes, ó en la ordenación y disposición de los cuerpos. De todas esta bellezas, ninguna agrada á los ojos tanto como la de los colores, y por eso la poesía ha tomado del color más epítetos que de ninguna otra cualidad sensible.

A falta de verdaderas explicaciones de los fenómenos estéticos, Addisson recurre muy atropelladamente á la intervención de las causas finales, «que, aunque no parezcan por lo general tan satisfactorias como las eficientes, son siempre más útiles que ellas, porque nos ofrecen más ocasiones de admirar la suprema bondad de Dios». La impresión que en nosotros producen las cosas grandes, ha de buscarse, por consiguiente, en la esencia misma del alma, que no encuentra su última, completa y propia felicidad sino en la contemplación del Supremo Bien. El placer de la novedad es como un estímulo que nos empeña en la indagación del saber. La estética de Addisson es moral y edificante, pero no resuelve ni aclara cosa ninguna, aunque nos deja una impresión muy agradable respecto de la persona de su autor, tan enamorado de lo bello, que ni siquiera podía resolverse á creer que en la vida futura estuviésemos privados del encanto de los colores, si bien opi-

naba que entonces los recibiríamos por alguna causa ocasional distinta de la impresión de la materia sutil sobre el órgano de la vista. Prefiere la hermosura de la naturaleza á la del arte; pero encuentra tanto más agradables las escenas de la naturaleza, cuanto más se aproximan á las del arte: en suma, mira la naturaleza con ojos literarios. En materia de artes plásticas, tiene todo el gusto ó carencia de gusto de su tiempo: encuentra pequeña y ruin la impresión que hace en el ánimo una iglesia gótica, comparada con la del panteón de Agripa. En sus *Viajes por Italia* prescinde casi de los monumentos, y se preocupa sólo con los versos de los poetas latinos.

En la parte literaria del *Ensayo* los aciertos son mayores. *Crítico sólido y mediano* le llama Taine. Pero todavía, dado el tiempo, encontramos dignas de alabanza las diferencias que nota entre el paisaje y su transcripción artística, basadas especialmente en que la impresión directa de la naturaleza suele dispersarse en dos ó tres ideas simples, al paso que el poeta puede fundirlas en una sola idea compleja. Ni merece desprecio tampoco su doctrina de la asociación de ideas aplicada á la representación artística, «la cual despierta innumerables ideas que antes dormían en la imaginación», lo cual desarrolla luego con bellísimas palabras, aunque dando una explicación cartesiana, hoy anticuada é insuficiente. Hace también discretas consideraciones sobre los poetas de la antigüedad, estimando á Homero como tipo de lo sublime, á Virgilio como dechado de belleza, y á Ovidio (con quien anda harto indulgente) como notable por la singularidad y extrañeza. En Milton encuentra reunidas todas las excelencias y

ventajas de unos y de otros, y es para él el poeta único é intachable.

Cualquiera que sea el valor de estos juicios, siempre agrada más ver á Addisson sentir profundamente la antigua mitología de su país, y deleitarse con el *estilo de los encantos* que Dryden decía, esto es, con las innumerables consejas de hadas, genios y encantadores, de que fué tan prolífico el genio céltico y no menos el genio sajón y escandinavo. Sin duda que el pasaje más elocuente y más inesperado del *Ensayo sobre la fantasía* es esta reivindicación de todos los elementos poéticos del romanticismo indígena, hecha precisamente por el hombre de Inglaterra más adicto á la disciplina clásica. Tan persistente es el genio de las razas, y tan enérgico su retoñar, aunque sea por intervalos, hasta en los espíritus más abiertos á una cultura extraña.

En cuanto á las fuentes del terror y de la compasión, primordiales afectos trágicos, Addisson se refugia en la vulgar y un tanto egoísta explicación que algunos han sacado del *Suave mari magno* de Lucrecio, estimando que el placer de las catástrofes trágicas procede de la consideración de estar nosotros libres y exentos de ellas; en vez de referirla al gran principio de la simpatía humana, expuesta en un verso admirable y famosísimo de Terencio, que no citamos por ser citas de mal gusto estas tan triviales y manoseadas.

El ejemplo de Addisson suscitó en Inglaterra un número considerable de ensayos estéticos, entre los cuales merecieron singular aplauso el *Ensayo sobre el gusto*, del Dr. Gerard; el *Análisis de la belleza*, de Hogarth, que mereció ser explotado por Kant y

discutido por Lessing en el *Laocoon;* y el bello y noble poema de Akenside sobre los placeres de la imaginación, empapado en las ideas de Addisson, á quien sigue muy de cerca, mostrando la misma elegancia sostenida en los versos que él en la prosa.

Pero todos estos trabajos no trascendían del círculo literario. La filosofía dominante en las escuelas, así de Inglaterra como de Francia, la filosofía de Locke, se resistía á dar al sentimiento estético el lugar que le corresponde en todo sistema de filosofía. La gloria de haber llenado esta laguna nadie puede disputársela á la primitiva escuela escocesa, que surgió en parte como continuación y rectificación, y en parte mucho mayor, como reacción contra el sensualismo de Locke, del cual se separó muy pronto, llamando la atención sobre otras esferas y elementos de la vida psicológica. Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores, desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith á Reid, desde Reid á Fergusson, desde Fergusson á Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Dr. Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la creen reducida á un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!

Cabalmente, la originalidad de Hutcheson (1694-1747) consiste en sus teorías estéticas y morales, expuestas en sus *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720), y en su *Ensayo sobre las*

pasiones y los afectos (1728). Aunque Hutcheson sea todavía sensualista, no lo es en el sentido de Locke, sino que admite en el hombre dos facultades primordiales, la sensibilidad y la inteligencia, y distingue los sentidos en externos ó internos y reflejos, dando al sentido interno, no el valor que tiene en la filosofía escolástica, sino un valor muy semejante al que damos á la palabra *conciencia* en el sistema de Hamilton. Este sentido interno ó reflejo es el que nos da la idea de belleza, lo mismo que la idea del bien.

Puede darse el caso de seres que perciban los objetos á quienes aplicamos la calificación de bellos sin ser capaces de ser afectados por su belleza. Pero al mismo tiempo que este sentido íntimo de la belleza de ningún modo se confunde con los sentidos externos, tampoco puede, por ningún caso, ser identificado con el puro conocimiento. La acción de la belleza es inmediata é instantánea, y además desinteresada. La idea de lo bello es, por consiguiente, irreductible á cualquier otra idea.

Pero Hutcheson no se satisface con el procedimiento exclusivamente psicológico. Quiere descubrir en las mismas realidades externas la razón que las hace bellas y que determina el grado de su belleza; cree encontrarla en la unión de la variedad y de la uniformidad, ó más bien de la unidad; y combate acerbamente á los filósofos que intentan referir la belleza á la costumbre, á la educación ó al ejemplo.

Aun descontada la falta de originalidad de la parte ontológica, le queda á Hutcheson el mérito de haber distinguido con más claridad que Montesquieu

la noción de lo bello de la noción de lo útil, y la novedad todavía mayor de haber imaginado un sentido íntimo para la percepción de lo bello.

Es verdad que la creación de este nuevo sentido no tiene valor más que como protesta contra el sen sualismo exclusivo y como una manera todavía vaga de designar la amplitud de la conciencia una y entera, donde se dan los fenómenos sensibles lo mismo que los intelectuales, y á la par de ellos los que participan de algo espiritual y de algo sensible, como es el fenómeno de la impresión estética. Tal como es, Hutcheson merece contarse entre los primeros filósofos que dieron á la Estética (aunque no con este nombre) un lugar en el plan general de la ciencia, y mereció, lo mismo que Hogarth, ser puesto á contribución por Kant en su *Crítica del juicio.* La escuela de Edimburgo jamás abandonó el cultivo de la Estética, siendo dignos de especial elogio, entre los sucesores de Hutcheson (ya que no debamos aquí detenernos en su examen), el profesor James Beattie, autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776), y de varias disertaciones sobre la imaginación, sobre la fábula y la novela, sobre los ejemplos de lo sublime, etc. (1783), notables, más que por la originalidad del talento filosófico, por el estilo brillante y poético; y Henrique Home, más conocido por lord Kames, autor de unos *Elementos de crítica* (1762) que hicieron escuela, y cuyo rastro se siente de un modo muy eficaz en la *Filosofía de la Retórica,* de Campbell. Pero como todos estos escritores se mueven en estética dentro del círculo trazado por Hutcheson, y en psicología dentro del

círculo trazado por Reid, no puede decirse que trajeran novedad alguna á la ciencia, si bien con sus elegantes exposiciones contribuyeron á popularizarla. Si alguna excepción puede hacerse, es en favor de Beattie, no por su *Ensayo sobre la poesía*, donde explana harto vulgarmente el principio de la naturaleza embellecida, sino por un melancólico poema suyo *(El Minstrel ó la Educación del genio)*, todo él de índole estética, como que su propósito es describir las emociones poéticas y los vagos anhelos ideales que se van despertando en un alma oven que siente bullir en sí la poesía, pero que no llega á formularla. Beattie es, por tal razón, uno de los predecesores más caracterizados y resueltos de la melancolía romántica, y á veces se siente palpitar en sus cantos algo que es como lejano anuncio de los ensueños de René y de las amargas tristezas de Childe-Harold. Chateaubriand estimaba mucho este poemita de Beattie.

La antítesis perfecta de estos modestos pensadores escoceses, en los cuales todo es respeto á las leyes del sentimiento y á las creencias fudamentales de la humanidad, nos la ofrece otro filósofo del mismo tiempo, escocés también (aunque parezca increíble), y dotado de un talento dialéctico tan original y tan poderoso que no hay en toda la filosofía inglesa, ni aun en toda la filosofía del siglo XVIII anterior á Kant, pensador alguno que pueda ponérsele delante, puesto que es el verdadaro progenitor de las más audaces afirmaciones, ya escépticas, ya positivistas, que hoy conturban el mundo con apariencia y nombre de nuevas. David Hume, el escéptico más consecuente que ha existido (1711-1776),

escéptico hasta haber batido en brecha el principio de causalidad, haciéndole nacer de la experiencia ó del hábito, no quiso extender sus demoliciones al campo de la estética, que él reducía al elemento sensible, excluyendo de todo punto el intelectual, y limitándola á relaciones puramente subjetivas. En la colección de sus *Ensayos* (1742 y ss.—Ed. comp. 1770-1784), que tanto estimularon el pensamiento de Kant, así para la parte crítica como para la parte afirmativa, contrapuesta á la de Hume, tienen especial interés para nosotros las disertaciones *sobre la tragedia* y *sobre la regla del gusto,* sin contar otras de menos extensión é importancia, pero ricas todas de análisis profundos y sagaces. David Hume, tratando de investigar la razón del placer trágico, encuentra que las pasiones subordinadas (terror y compasión) se cambian en la pasión dominante (goce estético), y al paso que le refuerzan, son modificadas por él, y pierden, por decirlo así, la punta. Más importante es su teoría sobre el gusto, y conviene referirla con sus propias palabras: «Aunque sea cierto que lo bello no existe en la naturaleza, como tampoco lo dulce y lo amargo, sino que todas estas cualidades no tienen existencia fuera del sentido interno y externo, es necesario, sin embargo, que haya en los objetos cualidades propias para despertar en nosotros tal ó cual sentimiento; pero como estas cosas pueden encontrarse en pequeña cantidad, ó bien mezcladas y como diluídas unas en otras, sucede muchas veces que ingredientes tan sutiles no afectan al sentimiento..... Cuando un hombre tiene los órganos de una delicadeza y de una precisión tales que nada se le escapa, y comprende todo

lo que entra en el compuesto, decimos que tiene el gusto delicado, ya en sentido natural, ya en sentido metafórico. Las reglas de la belleza se fundan, en parte sobre los modelos, en parte sobre la observación de las cosas que agradan ó desagradan más eficazmente cuando se las considera aparte: si las mismas cosas, fundidas en una mezcla donde están en menor cantidad, no causan placer ó desagrado sensible, lo atribuímos á falta de delicadeza.» Y Hume corrobora esta teoría suya con el cuento de los catadores de Sancho: las reglas son «la llave pequeña pendiente de una correa de cordobán», que estaba en el fondo de la cuba. Pero si no se puede llegar al fondo, ¿qué remedio? Aun en este caso opina Hume que debe preferirse el gusto bueno al mal gusto: hay un *instinto* que nos lo hace creer, como nos hace creer en el mundo exterior. David Hume es un escéptico de buen componer, y dado que seamos víctimas de una ilusión, no se propone sacarnos de ella, y hasta llega á reconocer, á su modo, principios universales del gusto, si bien esta universalidad no nazca de su valor intrínseco, sino del hecho de ser admitidos por la generalidad de los hombres. En definitiva, juzga más imposible encontrar reglas seguras para las doctrinas científicas que para las obras de arte, aun teniendo en cuenta las variedades que en el gusto introduce el *humour* y las costumbres y opiniones particulares de cada nación y de cada tiempo.

Un orador irlandés, de opulenta y ardentísima palabra, de fantasía cuasi oriental, y de recuerdo grato para todos los amigos de la humanidad y para todos los amigos de la tradición, cuyos derechos

defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que, aun decaído hoy de parte de su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta á la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había presentado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construído y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega á la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su nación y su siglo, y tiene por excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo

sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar (1), *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo lo que de algún modo infunde *terror* ó *asombro*, es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se teme, de una fuerza destructora, y cuyos efectos no se calculan. Burke ha descrito perfectamente, aunque sin distinguirlos ni darles nombres, lo sublime matemático ó de extensión, y lo sublime diná-

(1) Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

mico ó de fuerza. Admite sublimidad en la ilimitada grandeza de dimensiones, y en lo que él llama infinito, y más bien debiéramos llamar indefinido; en todo aquello donde el ánimo no reposa, y cuyo término no alcanza á vislumbrar; en la sucesión uniforme y sin límites, que él califica de *infinito artificial*, y al mismo tiempo en la sucesión creciente y asordadora de los sonidos y en el misterio de un sonido bajo, trémulo é intermitente. Su noción de lo sublime no peca ciertamente de exclusiva y estrecha, sino de amplia en demasía, y llega á provocar la hilaridad oirle hablar de *sabores y de olores sublimes*, calificando de tales el mefitismo de la laguna Estigia y el pestífero vapor que se exhalaba del antro de la Sibila. Y todavía es más extraño que un análisis tan menudo y, en general, exacto, no le condujera á más alto resultado que al de referir lo sublime al instinto de propia conservación y al temor inminente de la muerte.

De un modo semejante procede en el análisis de la belleza: admirable en la parte negativa y analítica, flojo y aun ridículo en la positiva y dogmática. Nadie puede negarle el mérito de haber pulverizado la vetusta doctrina de la *proporción* y de la *conveniencia*, que por tantos siglos había esclavizado el arte dentro de cánones arbitrarios y de pedantescas razones aritméticas y geométricas. Burke observa con recto juicio que «si las partes que se hallan proporcionadas en el cuerpo humano fuesen siempre bellas; si estuviesen colocadas de tal modo que pudiera resultar placer de compararlas, lo cual rara vez acontece; si pudieran señalarse en plantas ó animales ciertas proporciones, á las cuales estuviese siempre aneja

la hermosura, ó si aquellos objetos cuyas partes están bien acomodadas para sus fines, siempre fueran bellos, y no hubiera belleza alguna en aquellos otros que no tienen uso conocido, podríamos asegurar que la belleza consistía en la proporción ó en la utilidad; pero como observamos todo lo contrario, debemos estar seguros de que la belleza no depende de ellas, sea cual fuere su origen». La adaptación de los medios al fin, tampoco puede confundirse con la belleza, ni menos la perfección en abstracto, ni la virtud, por más que la belleza sea cierto género de perfección. Burke se subleva contra el sentimentalismo moral, que, confundiendo lo bello con lo bueno, «saca la ciencia de nuestros deberes de su propio quicio, que es la razón, para apoyarla en fundamentos quiméricos y fantásticos». Su Estética tiene el mérito de ser independiente y separatista, aunque poco elevada. Las cualidades de la belleza, en cuanto meramente sensible, son para él las siguientes: 1.ª, que los cuerpos bellos sean relativamente pequeños; 2.ª, que sean tersos y lisos; 3.ª, que varíe suavemente la dirección de sus partes; 4.ª, que estas partes no sean angulosas, sino que se confundan, por decirlo así, ó se pierdan las unas en las otras; 5.ª, que sean de estructura más delicada que fuerte; 6.ª, que sus colores sean claros y brillantes, pero no tan vivos que deslumbren. La gracia es cualidad análoga á la belleza, pero consiste principalmente en la delicadeza de las actitudes y de los movimientos. La elegancia añade á las cualidades de la belleza la de regularidad en la figura. Los objetos de grandes dimensiones en los cuales se da la belleza, reciben el calificativo de especiosos.

Burke, como todos los sensualistas de su siglo, admite que el sentido del tacto es juez de las percepciones de belleza. Puesto en este camino, llega hasta los últimos límites de la grosería empírica y fisiológica, y cae en una perpetua confusión de lo bello con lo agradable, llegando á estimar bellos «todos los cuerpos agradables al tacto, por la leve resistencia que ofrecen». Pero ¿qué mucho, si también extiende la belleza á los objetos del gusto y del olfato, y se relame con aquellos que «tienen la virtud de hacer vibrar suavemente la papila nerviosa de la lengua, como si se disolviese azúcar en ella», lo cual depende, según él, de que las partículas de que se componen esas golosinas son «redondas, excesivamente pequeñas y muy apretadas las unas con las otras, sobre todo las del azúcar, que forman globos perfectos»?

El objeto general de la belleza es causar amor ó alguna pasión semejante á él; pero Burke no quiere que este amor se confunda con la concupiscencia, «la cual es una energía del espíritu que nos estimula á la posesión de ciertos objetos que no nos mueven precisamente porque son bellos, sino también por otras razones». A pesar de esta prevención tan razonable, hay pasajes de su tratado en que evidentemente los confunde, sobre todo al notar los efectos fisiológicos que, según él, acompañan á la emoción estética, y que son ni más ni menos los que caracterizan el afecto erótico. Y no podía menos de originarse tal confusión en un sistema que enlaza la belleza con el instinto de conservación específica y con el instinto de sociabilidad.

El libro de Burke, como otros muchos libros de

pensadores ingleses, pierde más que gana con ser sometido á una exposición sintética. Sus defectos, que nacen todos de falta de elevación metafísica, aparecen crudos y descarnados, y, en cambio, sus méritos, que son de pormenor, quedan en la sombra y hay que buscarlos en el libro mismo. Los románticos alemanes, que extremaron la reacción espiritualista de principios del siglo, pusieron en solfa la Estética del pobre Burke, especialmente su teoría de los olores y sabores sublimes, de los cuales llegó á decir uno de los Schlegel que era fácil adquirirlos en la botica. Realmente, asombra un tratado de lo sublime donde figuran las sublimidades del olfato y no las de la pasión humana, y llega á ser chistoso, por lo cándido, el absoluto olvido (no diré desdén) de la vida espiritual, en un alma tan idealista como la de Burke. Y es que el temple de alma de cada hombre suele tener poca relación con las doctrinas ideológicas que profesa, y así se han visto sensualistas medio estoicos y espiritualistas dignos de figurar en las piaras de Epicuro.

Pero, aun siendo el libro de Burke absurdo en algunas de sus conclusiones, y no absurdo, pero sí incompleto, en otras, ofrece al estético de profesión mies mucho más granada que otros de ideas metafísicas harto más remontadas. Y así, prescindiendo de sus consideraciones tan nuevas sobre lo bello en los objetos naturales, le hace acreedor á especial elogio (mucho más si se tiene en cuenta su empirismo) el haberse adelantado algunos años á Lessing en rechazar el antiguo tránsito de la pintura á la poesía ó de la poesía á la pintura, enseñando todavía con más decisión, aunque con menos cien-

cia y habilidad dialéctica que el autor del *Laoconte*, que la poesía no es arte de imitación en el vulgar sentido de la palabra; que el mérito de una descripción poética no se cifra, ni mucho menos, en que dé materia para un cuadro; que, al revés, las mejores descripciones poéticas no son imitables en el lienzo, por mezclarse en ellas lo abstracto con lo concreto, y lo ideal con lo real; que los grandes efectos de la poesía no nacen de que ofrezca ó excite imágenes claras de las cosas, y que, en suma, la poesía viene á ser un arte, más que de imitación, de sustitución, puesto que las palabras que emplea como material no tienen semejanza alguna con las ideas ni con las imágenes.

Esta doctrina, tan firme y tan sólida, bastante para acabar con todos los falsos conatos de poesía pintoresca que confunden y trabucan los límites de las artes, ¿no es digna de elogio en Burke, ya que tanto la admiramos en Lessing? ¿No basta para perdonarle su descripción de los efectos de la belleza «que obra relajando los sólidos de todo el sistema», como si se tratase de alguna dolencia de las vías digestivas? En cambio recordemos, para loor suyo, que nunca se rindió al escepticismo, ni aceptó que la belleza dependiese de una simple asociación de ideas.

De todos los estéticos ingleses citados hasta ahora, recogió la quinta esencia el célebre orador sagrado y preceptista Hugo Blair, uno de los ornamentos de la escuela escocesa en su primer período, y á quien se debe, sin duda, el haber sustituído principios generales de gusto á los preceptos técnicos y rutinarios de los antiguos retóricos. Tal es el

mérito principal de sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, leidas en la Universidad de Edimburgo por espacio de veinticuatro años, é impresas en 1783, libro célebre entre nosotros por haber servido de bandera á uno de nuestros grupos literarios de fines del siglo XVIII, prolongándose su influencia hasta nuestros días en los infinitos tratados de Retórica, que más ó menos servilmente le copian. Las *lecciones* de Blair, que tienen verdaderos méritos retóricos, aparte del buen gusto constante y de la pureza del sentimiento moral, no ofrecen originalidad alguna en la parte estética, ni el autor lo pretendió, limitándose á extractar en las pocas lecciones preliminares que dedica al gusto, á la crítica, al genio, á la belleza y á la sublimidad, los ensayos de Addisson, de Akenside, del Dr. Gérard, de David Hume, de lord Kames y, principalmente, de Burke. «Mi tarea como profesor (dice él mismo), era comunicar á mis discípulos todos los conocimientos que podían serles útiles, aunque no fuesen nuevos, sin cuidarme de su origen.» Hasta los ejemplos de Burke han pasado á Blair.

En Alemania se dió el singular fenómeno de haber precedido y acompañado las teorías estéticas al renacimiento de la poesía nacional, que apareció, desde sus primeros pasos, con un carácter crítico y reflexivo, muy diverso de la espontaneidad que caracteriza á las literaturas del Mediodía. Rota en los países germánicos, desde el siglo XVI, la tradición del arte de la Edad Media, y abandonada también la literatura militante y batalladora nacida en el siglo XVI al calor de la Reforma y del Renacimiento, cayó el genio teutónico en el siglo XVII bajo la tira-

nía de las Poéticas, generalmente imitadas de Italia ó de Francia. Una escribió Martín Opitz, jefe de la escuela de Silesia; otra Felipe Harsdoefer, jefe de la de Nuremberg. Pero estos ensayos, curiosos é importantes para el historiador de la literatura alemana, fácilmente pueden ser pasados en silencio en una historia general de la ciencia, á la cual no aportaron elemento alguno nuevo, y á la cual, en rigor, no pertenecen, moviéndose, como se mueven, dentro de una esfera puramente retórica (1). Uno de los primeros libros donde se exponen, aunque tímidamente, algunos principios generales derivados de la lectura de estéticos franceses ó ingleses, tales como el P. André, Addisson, Du-Bos, etc., es la *Disertación sobre el gusto*, obra de Ulrico de König, maestro de ceremonias de la corte de Dresde y poeta cortesano de la escuela de Canitz. König (1688-1744) funda su doctrina del gusto en el sistema de la *armonia prestabilita* de Leibnitz, y distingue con bastante claridad el sentimiento de lo bello y el juicio de lo bello, confundidos en el fenómeno complejo del gusto, en el cual discierne además la parte pasiva, que es la facultad de sentir, y la parte activa, que es la virtud de producir obras artísticas.

A la escuela de Wolf hay que referir los orígenes de la Estética en Alemania. Wolf es el único filósofo alemán que fundó escuela antes de nuestro

(1) El que desee conocer las doctrinas de estos preceptistas literarios, olvidados hasta por los historiadores generales de la Estética, puede consultar la *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, par Emile Grucker (París, 1883), t. I.

siglo. Valióle para ello, no la profundidad de su doctrina, sino el aparente rigor sistemático de ella, y la pretensión de enlazarlo todo por método geométrico y demostrarlo con evidencia matemática, llenando sus abultados libros de teoremas, escolios y corolarios. El fondo de su doctrina está tomado indudablemente de Leibnitz, pero empobrecido y menoscabado de substancia metafísica, y cristalizado, además, en una forma rígida y pedantesca. Su mérito estuvo en idear una enciclopedia de las ciencias filosóficas y dar á cada una de ellas el nombre y lugar que desde entonces han conservado en la mayoría de las escuelas; filosofía especulativa, subdividida en lógica y metafísica, abrazando esta última la ontología, la psicología racional, la cosmología y la teodicea: filosofía practica, que comprende la moral, el derecho natural y la política. Ninguna concepción grande y sintética va unida al nombre de Wolf, que ni siquiera comprendió las de Leibnitz y rechazó sistemáticamente su *monadología*.

El formalismo vacío de Wolf (1679-1754) fué la ley general de las escuelas de Alemania en toda la primera mitad del siglo XVIII. Algunos discípulos suyos trataron de completar su clasificación de las ciencias con el estudio de ciertas facultades humanas olvidadas por el maestro, y uno de ellos, el berlinés Alejandro Baumgarten (1714-1762), tuvo la gloria de dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Platón venían vagando por los tratados de filosofía sin encontrar asiento ni lugar propio. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica*, en 1758

el segundo (*Aestheticorum pars altera*) (1). Se ha disputado mucho si el nombre era más ó menos feliz, más ó menos exacto. Algunos han llevado su pedantería hasta querer sustituirle con los de *Calologia* y *Calotecnia*. Lo cierto es que el de *Estética* ha prevalecido en las obras monumentales de la ciencia, verbigracia, en las de Hegel y Vischer, y nadie podrá ya condenarle al olvido. Por otra parte, no expresa un concepto tan inexacto como á primera vista parece. El objeto principal de las lucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada, de la cual bien poco puede afirmar el hombre, sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baumgarten quiso expresar con la voz *estética*, derivada del verbo αἰσθάνομαι, que significa sentir, ser afectado agradable ó desagradablemente, pero también, por traslación, entender y conocer.

Á este feliz hallazgo del nombre de una ciencia, á la cual esperaban luego tan altos destinos, se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten, cuya *Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de las ideas. Á pesar de su forma de exposición matemática y

(1) El nombre de *Estética* como ciencia del conocimiento sensitivo, había sido empleado ya por Baumgarten en el más antiguo de sus escritos, en su tesis doctoral que lleva por título *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halæ, 1735). Este opúsculo, rarísimo como todas las producciones de su autor, mucho más citado que leído, acaba de ser reimpreso por el muy docto napolitano Benedetto Croce (1890).

wolfiana, predomina en ella el sentido empírico, cuando no el preceptivo ó retórico. El fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensitivo, ó sea la belleza. Otras veces la define *perfección fenomenal observable por el gusto: «Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo»*. El poder creador del arte se ejercita principalmente en un mundo que Baumgarten llama *etero-cósmico*, y que viene á ser el mundo ideal, apellidado también por Baumgarten mundo fabuloso y mundo de los poetas.

Lo que principalmente conviene notar, es que en Baumgarten la ciencia estética quiere abarcar mucho más de lo que hoy la concedemos, puesto que no sólo comprende la teoría de las artes liberales, sino todo lo que él llama *gnosología inferior*, y con frase más clara, «ciencia del conocimiento sensitivo», así como la Lógica es la ciencia del conocimiento intelectual. En el orden de desarrollo de las facultades humanas, la Estética precede á la Lógica, y viene á ser un modo de educación para el entendimiento y la voluntad. Baumgarten es uno de los primeros tratadistas de moral que han comprendido entre los deberes humanos el de la cultura estética, porque si el sentimiento de lo bello permanece inculto ó se corrompe, daña, según él, á la solidez de la razón. Si Baumgarten profesa el principio de la imitación de la naturaleza, no es en el sentido vulgar de las escuelas realistas, sino considerándola como la perfección de Dios expresada en forma sensible.

Abierto el camino por Baumgarten, se lanzaron en pos de él varios pensadores, más ó menos olvi-

dados, pertenecientes algunos de ellos á la escuela wolfiana, y eclécticos y sin bandera conocida los restantes. Tales son G. F. Meier (el predilecto entre los discípulos de Baumgarten), que aplicó los principios de su maestro á la técnica literaria, en sus *Principios elementales de las bellas ciencias* (1748); J. Jorge Sulzer, autor de una *Teoría general de las bellas artes* (1771 á 1774), que tuvo el honor de ser refutada por Gœthe, y de la cual alguna parte, como veremos, no fué desconocida en España; el judío Moisés Mendelssohn (1729-1786), apellidado *el Platón de Alemania*, autor de *Cartas sobre los sentimientos complejos* (1791), y de un célebre *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las bellas letras y las bellas artes*, donde es notable, entre otras cosas, la teoría de lo ridículo, que hace consistir en un contraste de perfecciones y de imperfecciones; el pintor Mengs, á quien casi podemos contar entre los españoles, y cuya doctrina será expuesta al tratar de su editor y comentador Azara; el leibnitziano Eberhard, que publicó una *Teoría de las bellas artes y de la literatura* (1783), y un *Manual de Estética* (1803); el antropólogo Moritz (C. Ph.), que imprimió un *Tratado sobre la imitación de lo bello por las artes del dibujo* (1788), y un ensayo de teoría de las Bellas Artes; Engel (1741-1802), que dió un notable ensayo sobre la pantomima y la declamación; Eschenburg *(Proyecto de una teoría y de una historia general de las bellas artes y de la literatura)* (1783), y el arzobispo de Ratisbona, Dalberg *(Principios de Estética, su aplicación y su porvenir)* (1791); todos los cuales, ya en un sentido, ya en otro, contribuyeron á preparar el glorioso advenimiento de

los verdaderos estéticos Lessing y Herder. Á esta fecundidad de tratados doctrinales hay que añadir todavía la polémica, de fecundos resultados, sostenida contra el preceptista Gottsched y su escuela, por varios escritores de la Suiza alemana, principalmente Bodmer y Breitinger. Gottsched, blanco de inmortales sarcasmos desde Lessing hasta nuestros días, era un Boileau sin ingenio ni talento de estilo, pero con el mismo dogmatismo intransigente. Tuvo la generosa y alta idea de regenerar el teatro alemán, entregado entonces á la ínfima farsa, pero quiso hacerlo por medio de piezas francesas, que él y su mujer traducían. Discípulo fervoroso, por otra parte, de la filosofía de Wolf, exageró hasta los últimos límites el carácter prosaico, utilitario y pedagógico, que entonces se daba á la poesía. Su *Ensayo de una poètica crítica* (1729), encabezado con una traducción de la *Epístola ad Pisones*, es una larga y pesada paráfrasis de todas las poéticas francesas, pero con algún mayor espíritu filosófico, el cual brilla singularmente en el modo de entender el principio de imitación. Distingue, pues, tres grados y modos de imitar: uno, que consiste en la simple descripción; otro, en la reproducción de los sentimientos y pasiones de un personaje ficticio, y el tercero, en la imitación de los acontecimientos por medio de la fábula, que es ya una verdadera invención y la forma más alta de la obra artística, de la cual Gottsched exige que contenga é inculque siempre una verdad útil y moral. Admite, pues, como objeto predilecto del arte, sobre el mundo de los seres reales, el mundo de la contingencia de los posibles, y en él todo género de com-

binaciones, siempre que no parezcan contradictorias á las leyes de la razón. La fábula poética es, por consiguiente, imitación, pero imitación de un mundo distinto del mundo real; es, como quería Wolf, la facultad de combinar representaciones sensibles, según el principio de la *razón suficiente*, creando así un todo que jamás ha existido.

Este racionalismo seco y abstracto no basta para explicar la poesía, cuyo elemento más esencial desconoce, atribuyendo á la inteligencia discursiva los oficios de la imaginación, y, realmente, en manos de Gottsched, condujo tan sólo á una apreciación mecánica y pedantesca de las obras de ingenio, subordinadas por él al criterio, no ya de la razón filosófica, sino del más vulgar sentido, el sentido común de los que no sienten la poesía. Para él, como para el P. Le Bossu ó para Mad. Dacier, era verdad inconcusa que Homero no tuvo otro propósito en la *Iliada* que inculcar esta máxima: «La discordia es funesta, la concordia saludable», y que en la *Odisea* tampoco se propuso más que mostrar los inconvenientes de que un rey haga larga ausencia de sus Estados. El género predilecto de tales preceptistas era la fábula ó el apólogo, por ser aquel en que la enseñanza moral se pone más de manifiesto. Gottsched daba de buena fe recetas para fabricar epopeyas, tragedias, etc., comenzando siempre por buscar la verdad moral, que había de ser el alma de la fábula.

Contra tales doctrinas, negadoras de toda poesía, promovieron enérgica reacción algunos escritores de Zurich, amamantados con la lectura de los poetas y críticos ingleses, y especiales admiradores de

Milton. Desde 1721, Bodmer y Breitinger habian comenzado á publicar, con el título de *Pláticas de los pintores*, una revista dedicada «á difundir la virtud y el gusto en las montañas de Suiza», como decia cándidamente el prospecto. Bodmer y Breitinger, por espíritu de oposición al trivial racionalismo de Gottsched, propendían á exagerar el elemento pintoresco de la poesía, confundiendo así los límites de entrambas artes, que luego tuvo que separar Lessing en el *Laoconte*. Consideraban los suizos al poeta como un pintor de especie particular, que hace cuadros con palabras, ó que, por mejor decir, los va provocando en la imaginación del lector. Rotas ya las hostilidades con el temible pedagogo de Leipzig, que habia osado poner lengua en el gran nombre de Milton, aparecieron sucesivamente, como manifiestos de la nueva escuela, un tratado de Bodmer *sobre lo maravilloso*, y una *Poética crítica* de Breitinger, á la cual siguió, dentro del mismo año (1740), otra disquisición suya *sobre la alegoria*. Trabóse así reñida pelamesa, en que casi todos los críticos alemanes tomaron parte, ya por uno, ya por otro de los contendientes, quedándose poco á deber Gottsched y los suizos en materia de injurias, recriminaciones y dicterios. Los suizos le acusaban de haber ingerido violentamente la demostración en la poesía; de haber mecanizado la labor del pensamiento, y de haber sustituído al estilo brillante y rico de imágenes, otro estilo ramplón, acompasado y rastrero. Y, sin embargo, también ellos, influídos como todos entonces por el árido formalismo wolfiano, traían la pretensión de fundar en evidencia matemática los principios de la

emoción estética: también admitieron que el objeto primordial del arte era la difusión de la verdad moral; y llegaron á comparar, usando del símil de Lucrecio y del Tasso, la obra del poeta con la del médico que dora las píldoras amargas:

Cosi all' egro fanciull' porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso.....

Pero, á pesar de todo, los suizos tenían una concepción del arte distinta de la de Gottsched. Enfrente de la poética del sentido común, levantan la poética *pintoresca*, «el arte de crear representaciones y formas que parezcan un cuadro parlante». Lessing, á su vez, combate á los suizos, apoderándose de una de sus ideas, la de ser la poesía arte de formas sucesivas, y la pintura arte de formas simultáneas, y se levanta sobre las antinomias de aquella controversia estéril, afirmando de una vez y para siempre que la pintura es el arte del espacio y la poesía el arte del tiempo.

El mérito principal de los suizos consiste en haber defendido los derechos de la imaginación, mostrando que también ella tiene su lógica, la cual no procede por juicios ni proposiciones, sino por imágenes y figuras. El triunfo completo de esta escuela puede fijarse en el día memorable en que apareció la *Messiada* de Klopstock.

Mientras estas cosas acontecían en el campo de la técnica literaria, siempre más agitado que el de las otras artes, una revolución mucho más fructuosa y duradera se había consumado en la crítica de las obras maestras de la plástica antigua, miradas hasta

entonces con veneración ciega, pero irreflexiva, ó desfiguradas por las falsas interpretaciones de un seudo clasicismo. Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada ó (digámoslo así) en acción. Preludios de su grande obra, no impresa hasta 1764, fueron innumerables disertaciones, que trabajó por la mayor parte en Roma, á vista de los despojos del arte antiguo, que él miraba con ojos de amor y de piedad, dotados de segunda vista. Entonces escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1756); sus *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (1762); sus *Cartas sobre las antigüedades de Herculano* (1762); su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte* (1763), coronados, por fin, con su grande *Historia del arte entre los antiguos* (Dresde, 1764), á la cual siguieron todavía los *Ensayos de iconologia* (1776), y nuevas *Disertaciones sobre la historia del arte*, incorporadas todas en la edición general de sus obras, hecha desde 1818 á 1820.

Cuanto puede decirse en loor de este prodigioso monumento, que por primera vez reveló á la Europa atónita los misterios de la escultura griega, está compendiado en las siguientes palabras de Guillermo Schlegel: «La obra de nuestro inmortal Winckelmann adolece, sin duda, de muchos defectos de pormenor, y aun de errores considerables; pero nadie ha penetrado tan profundamente en el espíritu más íntimo de las artes griegas. Winckelmann había llegado á transformarse en la manera de ser y de sentir de los antiguos. Sólo en apariencia vivía en su siglo; pero no estaba sujeto á sus

influencias. Aunque su obra trate especialmente de las artes del diseño, derrama también abundante luz sobre las otras ramas de la cultura moral de los antiguos, y es utilísima para preparar al conocimiento de la poesía griega, mayormente de la dramática, porque sólo delante del grupo de Niobe ó del Laoconte aprendemos verdaderamente á comprender las tragedias de Sófocles.» (*Curso de literatura dramática*, lección 2.ª)

Tal fué el juicio de los más ilustrados entre los contemporáneos. La arqueología moderna ha dejado muy atrás el libro de Winckelmann, que ya en su tiempo fué objeto de notables rectificaciones por los mismos que en Italia le tradujeron y le comentaron, aparte de las críticas siempre agudas é ingeniosas de Lessing, que tenía, sin embargo, respecto de Winckelmann, la desventaja de no conocer por inspección propia las estatuas antiguas. Pero si el libro de Winckelmann ha padecido la suerte de todos los libros de iniciación y de revelación, siendo fácilmente sobrepujado y arrollado por los que han venido después, siempre le quedan las líneas generales, que son eternas é indestructibles, y sin las cuales hubiera sido imposible imaginar luego construcción alguna. La ley del arte antiguo que él formuló, la ley de noble simplicidad y de tranquila grandeza en la actitud y en la expresión, ha entrado, merced á él, en la corriente del saber común, y de un modo explícito ó implícito la acepta todo el que razona sobre la antigüedad. Lessing no la combatió: lo que hizo fué explicarla y referirla á otra ley superior. Winckelmann pudo errar al aplicarla á ciertas estatuas; pero su principio general está libre de toda

contradicción, y le basta para su gloria, sin que él tenga que responder de aquellos artistas discípulos suyos que entendieron que la serenidad era sinónimo de frialdad glacial, invariable y enojosa, sin carácter y sin vida; de aquellos escultores, padres de un nuevo clasicismo falso y amanerado, el cual arrancó de una abstracción y de una fórmula, buena y oportuna en un libro de ciencia, pero impotente como canon de ejecución.

Las ideas metafísicas de Winckelmann concuerdan con las de Mengs, y unas y otras con el sentido dominante en las escuelas platónicas é idealistas puras. Toda su estética es de reacción contra la estética subjetiva del siglo XVIII. Considera la belleza sensible como un reflejo de la belleza ó perfección absoluta, como una reminiscencia de la suprema perfección, como una beatitud momentánea, preludio y mensajera de la eterna beatitud.

La misión de Winckelmann (y bien podemos usar aquí tan manoseada expresión, sin sombra de hipérbole) fué revelar el ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez. La misión de Lessing, otro de los *Epigones* de este período, consistió en reintegrar los fueros de otro elemento estético, sacrificado ó tenido menos en cuenta por Winckelmann y sus discípulos; es á saber: lo *natural* y lo *característico*. Pero la empresa de Lessing se extiende mucho más, y es difícil dar en pocas palabras idea completa del alcance crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy y no las hemos agotado todavía. Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contra-

rio también del espíritu escéptico (1). Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica; pero nunca quiso fundar, é hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas, y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis.* Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó á pensar á una gran parte de los humanos, estimuló el pensamiento ajeno, emancipó á su nación y á su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela; fué como un nuevo Arminio que vino á vencer de nuevo las legiones de Varo. Analizar un libro de Lessing es materia casi imposible, porque son libros de polémica, en que los principios van apareciendo conforme la discusión los trae, sin más orden que el orden riguroso de *invención*, con que Lessing nos pone al desnudo su enérgica y viril inteligencia y nos hace asistir, pero sin fatiga, á toda su labor interna. No hay libros de arte que contengan más ideas que éstos ni que las presenten con menos aparato. Si cabe belleza en la alta especulación intelectual, estos libros la realizan sin duda. «Lo que constituye el mérito de un hombre (dice el mismo Lessing) no es la verdad que posee ó cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla.»

Los dos grandes trabajos críticos de Lessing son,

---

(1) Sobre Lessing deben consultarse, además de sus obras completas, que son la principal fuente, el libro de Stahr (*Lessing, sein Leben und seine Werke.* Berlín, 1856) y el de Crouslé (*Lessing et le goût français en Allemagne*, 1863). Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el *Laoconte* y la *Dramaturgia.*

sin duda, el *Laoconte ó de los limites de la pintura y de la poesia* (1765), y la *Dramaturgia Hamburguesa* (1767 y 1768). Las ideas de otros muchos opúsculos, anteriores y posteriores á estos libros, se hallan contenidas virtualmente en ellos. Durante la última época de su vida, Lessing se entregó por completo á la polémica teológica, y, fuera del drama de *Nathan el Sabio*, que en su fondo pertenece á la misma polémica, no dió á la literatura sino un lugar secundario entre las preocupaciones de su espíritu.

La primitiva unidad del *Laoconte* debe buscarse en la refutación de un lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis:* la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos. De este lugar común, admitido por verdad inconcusa, resultaba la más extraña aplicación de criterios á las obras artísticas. Un cuadro se juzgaba *literariamente* (manía que aún dura y no lleva trazas de desaparecer), es decir, que se le aplicaban todas las reglas menudas de la Retórica y de la Poética tradicionales, y con arreglo á ellas se absolvía ó se condenaba al pintor. Y al contrario, el vocabulario pictórico inundaba los tratados de literatura y los llenaba de metáforas disparatadas, inaplicables de todo punto al arte de la palabra, produciendo además en los poetas cierta impotente ó peligrosa emulación respecto de los pintores, la cual se manifestaba por una plaga de composiciones descriptivas que no hablaban ni al alma ni á los ojos.

Lessing, en quien toda vulgaridad producía el efecto de la repulsión y de la antipatía, se propuso echar abajo tal principio, y en esta parte su triunfo

fué completo. La poesía descriptiva y la pintura alegórica fueron, por igual, objeto y blanco de sus iras. Un inglés, llamado Spence, había publicado con el título de *Polymetis* (1747) un libro muy erudito, que anunciaba la pretensión de explicar recíprocamente los monumentos de la antigüedad por sus poetas, y los poetas por sus monumentos. Un francés, el Conde de Caylus, había hecho otro libro (1757) para estimular á los pintores á que buscasen inspiraciones en la lectura de Homero, trasladando al lienzo cada una de las situaciones de su epopeya. Lessing prueba, contra estos autores, que imitar imitaciones en vez de imitar la naturaleza, es hacer bajar al arte de su excelsa dignidad y convertirle en una serie de frías reminiscencias; que cuando se observa tan extraordinaria concordancia entre las estatuas de la antigüedad y sus poemas, debe atribuirse, sobre todo, á que el escultor y el poeta tenían las mismas ideas morales: que la poesía es un arte mucho más extenso que las artes plásticas, y puede alcanzar bellezas á que la pintura no debe aspirar; que así el poeta tiene á su alcance, entre otras cosas, el pintar con rasgos negativos, y el confundir juntas dos imágenes, merced á la combinación de rasgos positivos y negativos; que, además, el artista plástico ha trabajado muchas veces obedeciendo á prescripciones religiosas que no ejercen tanto imperio sobre el poeta; que el escultor ó el pintor, si quieren personificar abstracciones, tienen que valerse de emblemas fácilmente recognoscibles, al paso que la poesía se mueve libremente en el vasto campo de las ideas, y puede expresarlas en forma directa; que en el artista plástico la ejecución es mucho más

importante y más difícil que en el poeta, y, por el contrario, en éste domina el mérito de la concepción y de la invención, el cual, hasta cierto punto, es secundario en las otras artes y tiene un sentido muy diverso, puesto que se reduce las más de las veces á una combinación nueva de elementos ya conocidos, y es invención de las partes más que invención del todo; que muchas de las descripciones más bellas en poesía, resultan frías, ininteligibles y hasta ridículas, en el mármol ó en el lienzo, entre otras cosas, porque ni siquiera posee el artista medio alguno para distinguir lo visible de lo invisible, á no ser el trivial recurso de la nube, que es un verdadero hieroglífico, un signo puramente simbólico y arbitrario; y además, porque en el arte plástico no cabe la indeterminación y vaguedad de proporciones con que se muestran en la narración poética los seres y objetos sobrenaturales; y, finalmente (y es la principal razón), porque el poeta nos hace recorrer una serie de cuadros antes de llegar al episodio único que nos muestra el cuadro material; porque al poeta nada le obliga á concentrar su cuadro en un solo momento, sino que puede remontarse hasta el origen de cada una de las acciones que describe y conducirlas á su término á través de todas las modificaciones posibles, cada una de las cuales reclamaría una obra distinta del pintor, suponiendo, lo que es falso, que todas pudieran pintarse. De aquí nace la diferencia fundamental entre ambas artes: el pintor ó el escultor aprisiona un momento único, procurando que sea lo más fecundo posible; es decir, que deje mucho campo abierto á la imaginación; que podamos siempre añadir algo por el pensamiento.

Pues bien: este momento único no debe ser nunca el del paroxismo del dolor ó el de la extrema pasión, porque entonces, cortadas las alas de nuestra fantasía, sin poder subir ni un grado más, y persistiendo el mármol ó la tabla en su expresión inmóvil y eterna, el fenómeno fugitivo se trueca en fenómeno de duración perenne, y en cada segundo que pasa va perdiendo algo de su intensidad y de su eficacia, hasta convertirse en algo desapacible, ridículo ó ingrato. Por eso los escultores del Laoconte no presentaron al sacerdote troyano en actitud de gritar ni de gemir, porque el grito es de suyo algo fugitivo, algo que acòmpaña al punto extremo del dolor y de la angustia en ánimo varonil. Por eso Timomaco no representó á Medea en el momento de degollar á sus hijos, sino en el momento de la indecisión y de la lucha, que abre perspectivas sin fin al pensamiento; ni representó tampoco al furibundo Ayax de Telamón en el momento de su locura, cuando pasa á cuchillo los toros y los machos cabríos, sino después de la explosión del furor y del delirio, cuando, sentado en medio de sus víctimas, delibera matarse. No creia Lessing, como Winckelmann, que los antiguos rechazasen en el arte la expresión del dolor físico por ser contraria á la serenidad y al tranquilo dominio del alma sobre la materia; no creia que el dolor de Laoconte, que abulta sus músculos y contrae de un modo horrible el bajo vientre, dejara de manifestarse en la expresión por ser contrario á la grandeza moral. Lessing recuerda que el Laoconte de Virgilio lanza un clamor horrendo que llega hasta las estrellas, y que el *Filoctetes* de Sófocles llena el antro de Lemnos con sus la-

mentos, «*clamore illo Philocteteo*», hasta el punto de haber un acto entero lleno casi de gritos inarticulados, sin que esto influya en menoscabo de la grandeza de alma de uno ni de otro personaje. ¿Qué más? Los mismos dioses no se eximen de la regla común: Marte, herido por Diomedes en el libro v de la *Iliada*, eleva á los cielos un clamor tan espantoso como el que producirían juntos diez mil guerreros. Nada es menos dramático que el estoicismo, como todo lo que engendra una admiración fría é inerte.

La verdadera razón que tiene el Laoconte marmóreo para no gritar, es la suprema ley de la belleza, que se aplica de distintos modos á las artes plásticas y á la poesía. El escultor, como todos los escultores griegos, buscaba la mayor belleza posible en la figura humana: dadas las condiciones de la belleza física, esta belleza no era compatible con las contracciones que arranca el dolor y que afean horriblemente la boca. No era lícito que la rabia ni la desesperación deshonrasen nunca la obra de las gracias, y todo, hasta la *expresión*, principal objeto del arte moderno, debía ceder entre los griegos ante la belleza. Por eso Timantes veló el rostro de Agamenón en el cuadro del sacrificio de Ifigenia, porque el dolor paternal del rey de reyes había de manifestarse por contracciones, que son siempre, y forzosamente, feas.

En vano se dice, pues, que Lessing es realista. Lessing, en las artes plásticas, prohibe absolutamente la imitación de lo feo, y en la poesía la restringe mucho, ó sólo la admite con ciertas condiciones. Habla con el más soberbio y merecido desdén del «frío placer que resulta de percibir la semejanza

de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»; dice que los griegos procedieron con la más estricta justicia dejando morir en el desprecio y en la pobreza á los Pausones y á los Pireicos, «que tenían el pésimo gusto de reproducir lo que hay de feo y torpe en la figura humana»; condena con la mayor severidad ese «indignó artificio que quiere llegar á la semejanza, exagerando las partes feas del modelo». «No gustamos de ver á Tersites (escribe en otro lugar) ni en la naturaleza ni en el retrato, porque la fealdad de las formas ofende nuestra vista, ataca nuestro gusto, que tiende siempre al orden y á la armonía, y engendra en nosotros la aversión, sin que nos ocurra preguntar si aquel objeto existe realmente ó no. El supuesto placer de la semejanza está echado á perder á cada paso por la reflexión que hacemos sobre tan indigno uso del arte, y esta reflexión rara vez deja de llevar consigo algún desprecio hacia la persona del artista.» En la poesía el caso es distinto: la fealdad de las formas pierde su efecto desagradable por el cambio de las partes coexistentes en partes sucesivas; pero aun así, la fealdad por sí misma no puede ser objeto directo de la poesía: el poeta puede servirse de ella como de un ingrediente para producir y reforzar ciertas impresiones complejas, es á saber: la de lo ridículo y la de lo terrible.

Estas y otras muchas diferencias substanciales hacen que no sea legítimo el tránsito de la pintura á la poesía, ni viceversa. Lessing lo comprueba con mil ejemplos, deduciendo de todos ellos que el consejo que se ha de dar á los artistas no es que tomen asuntos de Homero, sino que se nutran con su es-

píritu, que empapen la imaginación en sus más sublimes rasgos, que se calienten al fuego de su entusiasmo, que vean y sientan como él, y de esta suerte sus obras se parecerán á las de Homero, no como se parece un retrato á su original, sino como se parece un hijo á su padre: semejantes, pero diferentes.

Por idénticos motivos no le es dado al poeta representar fielmente la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea, sino sucesivamente; no puede, en ningún caso, yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe mucho más enérgicamente por sus efectos, hasta arrancar á los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres á causa de aquella mujer, cuya belleza semejaba á la de las diosas inmortales. De esta manera, ó, á lo sumo, reemplazando la belleza de la proporción por la belleza en movimiento que llamamos gracia, podrá el poeta emular los triunfos del arte que procede por líneas y colores.

Y en este caso, ¿qué pensar de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto, y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino la obra sucesiva del artífice divino que le va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender ó imitar Virgilio.

Fuera de estos casos, Lessing no encuentra con-

denaciones bastante fuertes para la poesía descriptiva. Los cuerpos son el objeto del arte plástico, las acciones el objeto de la poesía. El poeta domina en el tiempo, el pintor en el espacio. La imitación progresiva del poeta no le permite expresar de una vez más que una sola propiedad de los objetos. Las descripciones de cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía, y Lessing las reprueba como un alarde de ingeniosidad pueril y frío, propio de los que no tienen genio, recordando aquella frase de Pope que comparaba la poesía descriptiva con un festín donde no se sirviesen más que salsas.

Á Lessing han referido muchos la moderna doctrina del desnudo en la estatuaria (1). Preguntando por qué el sumo sacerdote Laoconte aparece enteramente desnudo en el momento de celebrar un sacrificio, contra toda verisimilitud y costumbre de los antiguos, responde con verdadera elocuencia: «¿Cómo un vestido tejido por manos serviles ha de tener nunca la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la sabiduría eterna? ¿Hay el mismo talento, el mismo mérito y la misma gloria en imitar el uno que el otro? En la descripción del poeta, la vestidura no es vestidura, porque no oculta nada, y nuestra imaginación la atraviesa por todas partes, viendo distintamente el dolor en cada uno de los miembros de Laoconte.

(1) Mengs había consignado antes la misma idea (página 22 de la edición castellana): «Siendo el hombre más noble y digno que sus vestidos, los antiguos escultores le modelaron, por lo regular, desnudo.»

Para ella la frente del poeta está circundada, pero no velada, por las ínfulas sacerdotales..... Pero si el artista hubiera puesto estas vendas, habría cubierto la frente, que es el centro principal de la expresión. Los antiguos artistas comprendían que el fin supremo de su arte los obligaba á renunciar del todo á lo convencional. Aspiraban al fin supremo de la belleza..... Admito que también quepa una belleza en los vestidos; pero ¿qué es esta belleza si se la compara con la del cuerpo humano? Y el que puede alcanzar el fin más elevado, ¿cómo ha de contentarse con el menos noble?»

Las altas inducciones estéticas del *Laoconte* están realzadas por la erudición más profunda y sagaz, para la cual no hay misterios, ni en el arte, ni en la filosofía, ni en la literatura de los antiguos. Iguales y aun mayores méritos ostenta la *Dramaturgia*, colección de artículos en que Lessing juzgó durante dos años las representaciones del teatro de Hamburgo, tomando ocasión de ellas para exponer sus principios generales de crítica dramática, que, elevada á estas alturas, es una creación del genio como cualquiera otra. Pero en esta parte Lessing no es de todo punto original, y él lo confiesa con su honradez de costumbre. Su primer inspirador es Diderot, á quien admira demasiado y á quien interpreta en sentido latísimo, dando á sus ideas una consistencia y una solidez que en el original no tienen. Lessing no había nacido para discípulo de nadie, ni siquiera de Aristóteles, cuya *Poética* tenía por tan infalible como los *Elementos de Euclides*, y comentaba con la sutileza de un escolástico, leyéndola y puntuándola mal á veces, pero mostrándose to-

davía más inventivo y agudo cuando se equivoca que cuando acierta. El grande acierto y novedad suya estuvo en traducir la palabra Φόβος por *temor* y no por *terror* (como hasta entonces venía haciéndose) en la definición de la tragedia, de la cual se decía que por medio del *terror* y de la compasión purificaba estas pasiones. Lessing demostró, contra la explicación rutinaria de los franceses, heredada de Corneille, que el verdadero concepto del Φόβος peripatético debía buscarse en la *Retórica* y en la *Ética* del filósofo de Stagira, y que de ninguna manera debía tomarse en el sentido de terror *simpático* (ya comprendido en la *piedad*, que es el primer término de la enumeración), sino de terror que nace en nosotros por la comparación con la persona que se muestra infeliz, y cuya suerte tememos. Por caminos semejantes, Lessing aclaró también el dogma aristotélico de la purificacién de las pasiones, no reduciéndola á una mera *filantropia*, sino haciéndola consistir en la *transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas.*

Un hombre tan empapado en Aristóteles como Lessing, no podía adoptar á ciegas las paradojas de Diderot, que más bien era para él un despertador y un estímulo que un maestro. Así le vemos aceptar toda la parte negativa de su sistema, esto es, las críticas contra el teatro francés, y sólo con muchas restricciones la parte positiva, mostrándose, sobre todo, acérrimo contradictor de la extravagante sustitución de los caracteres por las condiciones. Lessing prueba que los caracteres dramáticos, lejos de ser una docena ni de estar agotados, como Diderot pretendía, ofrecen mies riquísima al que

sepa explotarlos: repara que, dado el sistema de las *condiciones*, los personajes obrarían y hablarían tan fría y correctamente como un libro, cayéndose muy pronto en el inminente peligro de los caracteres perfectos; y, por último, interpretando con altísimo sentido (como él lo hace siempre con las opiniones ajenas, cuando no son opiniones de Voltaire) el caprichoso atisbo de Diderot, no ve en él sino una fórmula exagerada é inexacta del elemento *general*, que debe predominar en toda poesía sobre el *individual*, conforme á las enseñanzas de Aristóteles, cuya doctrina sobre las relaciones entre la poesía y la historia desembrolla Lessing con sin igual sagacidad, mostrando por qué razón los poetas de la comedia ateniense, en cualquiera de sus tres períodos, aplicaban á sus personajes nombres de los que hasta por su etimología y composición indican generalidad, porque, en rigor, todo el esfuerzo del arte se reduce á *elevar lo individual á la categoría de lo general*, pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva. Lo cual no quiere decir, ni Lessing lo admite (acorde en esto con un notable comentador inglés de la Poética, llamado Hurd, á quien sigue y elogia), que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores holandeses, sino que se forma *separando de la esencia del carácter todo lo que es propio del individuo.*

En toda esta profunda discusión sobre la Poética de Aristóteles, Lessing llevaba un intento segundo que no se cuida de disimular. Lessing es un *misogalo*, y su afán es demostrar á los franceses (y plenamente lo consigue) que ninguna nación ha

desconocido más que ellos las reglas del drama antiguo; que han tomado por esenciales algunas observaciones referentes á la disposición más externa de la fábula, y que en cambio han bastardeado y falseado todas las prescripciones esenciales con un cúmulo de restricciones y excepciones. Lessing no perdona á los franceses ninguno de sus defectos nacionales, y ésta es una de las razones de su inmensa popularidad en Alemania: les echa en cara su vanidad y su espíritu de rutina social: les dice á la cara que no tienen verdadera tragedia, ni siquiera verdadero teatro, por lo mismo que creen tenerle: condena sus intrigas complicadas y sus efectos de teatro, poniéndolas en cotejo con la sencillez griega: les rehusa otro mérito que el de la regularidad mecánica: llega, en fin, á la más suprema injusticia con Corneille, ofreciéndose á refundir todas sus piezas y á mejorarlas siempre.

En esta lucha contra el teatro francés, Lessing acude por armas á todas las panoplias clásicas y románticas, lo mismo á los antiguos que al teatro español ó al inglés, pero siempre y señaladamente á Shakespeare. «No conozco más que una tragedia en que el amor haya puesto la mano, y es *Julieta y Romeo*», exclama. Pero no quiere tampoco sustituir una esclavitud con otra: no quiere que los incipientes poetas alemanes se arrojen á saquear á Shakespeare. «Hay que estudiarle y no robarle: si tenemos genio, él será para nosotros lo que es la cámara obscura para el pintor de paisaje.....» «¿Qué es lo que la tragedia al modo francés puede tomar de Shakespeare, como no sea una cabeza, una figura, un grupo, que luego habrá que tratar como un todo

completo? Pensamientos sueltos de Shakespeare pueden convertirse en escenas enteras, y escenas en dramas. Del retazo del vestido de un gigante puede hacerse un traje entero.» Shakespeare es el Dios ignoto de la *Dramaturgia:* sale pocas veces á la escena, pero está en el fondo del santuario.

Lessing conocía también y miraba con simpatía el teatro español. Hizo un extenso y penetrante análisis de *El Conde de Essex*, de Coello, y admiraba en los nuestros «una fábula siempre original, una intriga muy ingeniosa, efectos escénicos numerosos, singulares y nuevos, situaciones inesperadas, caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el fin, y mucha dignidad y fuerza en la expresión». Si Lessing no hubiera escrito la *Dramaturgia*, quizá la crítica romántica, representada por los Schlegel, no hubiera fijado nunca sus miradas en el teatro español.

Pero hay dos cosas en nuestra poética dramática que á Lessing le eran repulsivas. Una, lo que pudiéramos llamar espíritu novelesco, es decir, la excesiva complicación de la fábula, y la exageración de las ideas y de los sentimientos, el tono enfático y pomposo, que él perseguía tanto en los franceses, acusados por él de imitadores de los castellanos más bien que de los griegos. Otra, la mezcla de lo trágico y lo cómico, que también encontraba en Shakespeare, pero que no admitía sino con ciertas limitaciones, las cuales conviene conocer para penetrar en el fondo del pensamiento de Lessing, mucho más idealista de lo que anuncian algunas de sus obras dramáticas. Para Lessing no valía, tomado en términos absolutos, el argumento de Lope: «La na-

turaleza nos presenta mezclados lo trágico y lo cómico.» «Es verdad y no es verdad (contesta Lessing) que la tragicomedia española imite la naturaleza: imita una mitad, pero deja intacta la otra: imita los fenómenos externos, pero no tiene en cuenta la impresión que hacen en nosotros. En la naturaleza, todo está en todo, todo se cruza en alternativa y metamorfosis incesante. Pero mirada desde el punto de vista de esta diversidad infinita, la naturaleza sólo podría ser espectáculo conveniente para un espíritu infinito. *Si un espíritu finito quiere gozar de ella, tiene forzosamente que imponer á la naturaleza límites que en ella no están*, introducir divisiones, aislar ciertos aspectos y concentrar en ellos la atención.» ¿Hemos de creer, por esto, que Lessing rechaza en absoluto la mezcla de los dos géneros? Lessing era demasiado prudente para sentar principios absolutos. La admite cuando contribuye á la impresión estética del conjunto; la rechaza cuando es un elemento de perturbación y de incongruencia.

No seguiremos á Lessing en su ingeniosísima polémica contra *Rodoguna* y contra *Mérope*. Todo esto más bien pertenece á la crítica dramática que á la estética propiamente dicha. Pero si Lessing dice la verdad, hasta con excesiva rudeza, á los extraños, y con particular encarnizamiento á Voltaire (de quien en algún momento de su pobre y estudiosa juventud había sido secretario), tampoco se la oculta ni se la niega á los propios, por lo mismo que quiere levantar su espíritu y regenerarlos. Este libertador de su raza, comparado por los suyos con Arminio y con Martín Lutero, para nadie tiene

tan amargas y desolladoras palabras como para los alemanes de su tiempo, á quienes llama «más franceses que los franceses mismos», echándoles en cara, no solamente el carecer de verdadero teatro y el ser indiferentes á su gloria literaria, y el no saber pintar los caracteres cómicos, sino el de ser indignos hasta del nombre de nación, considerada como unidad moral. ¡Que sólo á este precio, y diciendo estas claridades, se logra despertar y emancipar la conciencia nacional en los pueblos!

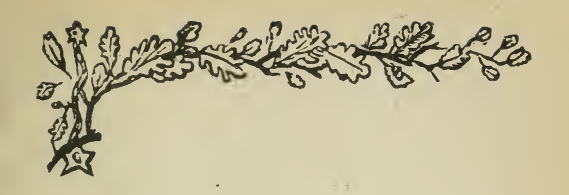
Y en vista de todo esto, se preguntará: ¿Es Lessing un verdadero precursor del romanticismo? De ninguna manera. Lessing ni conoce ni ama el arte de la Edad Media, ni mucho menos siente ninguna tentación de renovarle. Lessing jura por los aforismos *infalibles* de la Poética de Aristóteles, se postra ante las aras inmortales de Sófocles y Terencio, y siente toda la religión del arte clásico, aunque en un sentido amplísimo y de una manera propia y peculiar suya. Le sonríe poco la idea de la independencia del genio. Pues qué, ¿no hay más que llamarse genio y decir que las reglas ahogan al genio? «¡Como si el genio se dejase ahogar por alguna cosa, y mucho menos por algo que procede de él mismo, como son las reglas!..... Todo crítico no es un genio, pero todo genio es crítico de nacimiento. *El genio es la más alta conformidad con las reglas.*»

Si un espíritu tan rico y tan complejo y tan independiente como el de Lessing pudiera ser aprisionado dentro de una escuela; si alguna de las tendencias del arte pudiera reclamarle por suyo, no sería ciertamente el romanticismo, á cuyo triunfo contribuyó, sin embargo, de una manera indirecta,

con su polémica contra el teatro francés, sino el drama de costumbres modernas, cuya teoría desembrolló de las nubes en que Diderot la había envuelto, y del cual dió los más bellos modelos en *Minna de Barnhelm* y en *Emilia Galotti*, resolviendo en esta última el dificilísimo problema de transportar un argumento trágico del Foro de la antigüedad á los límites y condiciones de una tragedia doméstica, sin menoscabo de lo patético y con ventaja de lo natural y característico.

Suspendemos la historia de la Estética alemana del siglo pasado, en el punto y hora en que empieza á ser influída por una nueva doctrina filosófica, que cambia enteramente los términos del problema del conocimiento. La *Crítica de la fuerza del juicio*, de Manuel Kant, apareció por primera vez en 1790, y ella nos servirá de punto de partida en el volumen siguiente (1).

(1) Apenas es menester advertir que en este rapidísimo bosquejo prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia ó que no han influído de una manera directa en España. El lector que quiera conocerlos puede acudir á las principales historias de la Estética publicadas hasta ahora, especialmente á la de Zimmermann (1858), á la de Lotze (1868) y á la de Max Schasler (1872).



INDICE.



Este libro se acabó de imprimir en Madrid,
en el Establecimiento tipográfico
«Sucesores de Rivadeneyra»,
el 21 *de Noviembre*
de 1901.





